

И. М. ТРОНСКИЙ



ИСТОРИЯ  
АНТИЧНОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ

УЧЕБНИК

1976



B





ПРОФ. И. М. ТРОНСКИЙ

# ИСТОРИЯ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Допущено Министерством высшего образования СССР в качестве учебника для  
филологических факультетов университетов и педагогических институтов*

УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ЛЕНИНГРАД 1946



## 1. ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Предметом курса античной литературы является литература греко-римского рабовладельческого общества. Этим определяются хронологические и территориальные рамки, отделяющие античную литературу от художественного творчества доклассового общества, с одной стороны, от литературы Средних веков, — с другой, а также от прочих литератур древнего мира, каковыми являются литературы древнего Востока. Особое выделение греко-римской античности, как специфического единства, отличного от других древних обществ, не является произвольным; свое полное научное обоснование оно получило в учении Маркса и Энгельса об «античном обществе», как особой ступени развития в истории человечества.<sup>1</sup> Что же касается терминов «античность», «античный», происходящих от латинского слова *antiquus* — «древний», то их исключительное применение к греко-римскому обществу и его культуре условно и может быть признано справедливым лишь с ограниченно-европейской точки зрения. Действительно, греко-римская цивилизация является древнейшей цивилизацией Европы, но развилась она значительно позже, чем цивилизация Востока. Это же соотношение имеет место и в области литературы: литература Египта, Вавилонии или Китая гораздо «древнее», чем «античная», греко-римская литература. Ограничительное употребление терминов «античность», «античный» установилось у народов Европы в силу того, что греко-римское общество было единственным древним обществом, с которым они были связаны непосредственной культурной преемственностью; мы продолжаем пользоваться этими установившимися терминами как краткими обозначениями социального и культурного единства греко-римского рабовладельческого общества.

Античная литература, литература древних греков и римлян, также представляет собою специфическое единство, образуя особую ступень в развитии мировой литературы. При этом римская литература начала развиваться значительно позже греческой. Она не только чрезвычайно близка к греческой литературе по своему типу (это вполне естественно, поскольку однотипными были и те два общества, которые породили эти литературы), но и связана с нею преемственно, создавалась на ее основе, используя ее опыт и ее достижения. Греческая литература — древнейшая из литератур Европы и единственная развивавшаяся вполне самостоятельно, не опираясь непосредственно на опыт других литератур. С более древними литературами Востока греки стали ближе знакомы лишь тогда, когда расцвет их собствен-

<sup>1</sup> К. Маркс. Наемный труд и капитал. Соч., т. V, 1929, стр. 429.

ной литературы лежал уже далеко позади. Это не значит, что восточные элементы не проникали и в более раннюю греческую литературу, но они проникали устным, «фольклорным» путем; греческий фольклор, как фольклор всякого народа, обогащался от соприкосновения с фольклором соседей, но греческая литература, вырастая на почве этого обогащенного фольклора, создавалась уже без непосредственного воздействия литератур Востока. А по своему богатству и разнообразию, по своей художественной значительности она далеко опередила восточные литературы.

В греческой и родственной ей римской литературе уже имелись налицо почти все европейские жанры; большая часть их и поныне сохранила свои античные, главным образом греческие названия: эпическая поэма и идиллия, трагедия и комедия, ода, элегия, сатира (латинское слово) и эпиграмма, различные виды исторического повествования и ораторской речи, диалог и литературное письмо, — все это жанры, которые успели достигнуть значительного развития в античной литературе; в ней представлены и такие жанры, как новелла и роман, хотя и в менее развитых, более зачаточных формах. Античность положила также начало теории стиля и художественной литературы («реторика» и «поэтика»).

Историческое значение античной литературы, ее роль в мировом литературном процессе заключаются, однако, не только в том, что в ней «возникли» и от нее ведут свое начало многие жанры, подвергавшиеся впоследствии значительным трансформациям в связи с потребностями позднейшего искусства; гораздо существеннее неоднократные возвращения европейской литературы к античности, как к творческому источнику, из которого черпались темы и принципы их художественной обработки. Творческое соприкосновение средневековой и новой Европы с античной литературой, вообще говоря, никогда не прекращалось, оно имеется даже в принципиально враждебной античному «язычеству» церковной литературе средних веков как в западноевропейской, так и в византийской, которые сами в значительной мере выросли из поздних форм греческой и римской литературы; следует, однако, отметить три периода в истории европейской культуры, когда это соприкосновение было особенно значительным, когда ориентация на античность являлась как бы знаменем для ведущего литературного направления.

1. Это, во-первых, — эпоха Возрождения («Ренессанс»), противопоставившая богословскому и аскетическому мировоззрению Средних веков новое, посюстороннее «гуманистическое» мировоззрение, утверждающее земную жизнь и земного человека. Стремление к полному и всестороннему развитию человеческой природы, уважение к индивидуальности, живой интерес к реальному миру — существеннейшие моменты этого идеологического движения, освобождавшего мысли и чувства от церковной опеки. В античной культуре гуманисты находили идеологические формулы для своих исканий и идеалов, свободу мысли и независимость морали, людей с резко выраженной индивидуальностью и художественные образы для ее воплощения. Все гуманистическое движение проходило под лозунгом «возрождения» античности; гуманисты усиленно собирали списки с произведений античных авторов, хранившиеся в средневековых монастырях, и издавали античные тексты. Еще предшественница Ренессанса, поэзия провансальских трубадуров XI—XIII вв.

«воскресила даже среди глубочайшего средневековья отблеск древнего эллинизма». <sup>1</sup>

Зародившись в Италии в XIV в., гуманистическое движение приобрело общеевропейское значение со второй половины XV в. «В спасенных при гибели Византии рукописях, — пишет Энгельс в старом введении к «Диалектике природы», — в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед... светлыми образами ее исчезли призраки средневековья; в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеск классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не подымалось до такой высоты. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература; Англия и Испания пережили вскоре затем свою классическую литературную эпоху». <sup>2</sup> Эта «первая современная литература» Европы создавалась в непосредственном общении с античной литературой, преимущественно с позднегреческой и с римской; одно время (XV — XVI вв.) гуманисты культивировали поэзию и красноречие на латинском языке, стараясь воспроизводить античные стилевые формы («ново-латинская» литература в отличие от средневековой литературы на латинском языке).

2. Другой эпохой, для которой ориентация на античность являлась литературным лозунгом, был период классицизма XVII—XVIII вв., ведущего течения в литературе этого времени. Представители классицизма обращали преимущественное внимание уже не на те стороны античной литературы, которые были близки по духу эпохе Возрождения. Классицизм стремился к обобщенным образам, к строгим незыблемым «правилам», которым должна быть подчинена композиция каждого художественного произведения. Писатели этого времени искали в античной литературе и в античной литературной теории (особым вниманием пользовалась здесь «Поэтика» Аристотеля) таких моментов, которые были бы родственны их собственным литературным задачам, и старались извлечь оттуда соответствующие «правила», не останавливаясь зачастую и перед насильственным истолкованием античности. К числу таких «правил», насильственно приписанных античности теоретиками классицизма, относится и знаменитый «закон трех единств» в драме, единства места, времени и действия (см. стр. 111, 189—190). Рассматривая свои «правила», как вечные нормы истинно-художественной литературы, классицисты ставили своей задачей не только «подражать» древним, но и соревноваться с ними, для того чтобы превзойти их в следовании этим «правилам». При этом классицизм, как и Ренессанс, опирался главным образом на позднегреческую и римскую литературу. Произведения более ранних периодов греческой литературы, например гомеровские поэмы, казались недостаточно утонченными для придворного вкуса абсолютной монархии; нормативной эпической поэмой считалась «Энеида» Вергилия. Наибольшего расцвета классицизм достиг во французской литературе XVII в. Его главным теоретиком и законодателем был Буало, автор поэмы «Поэтическое искусство» (*L'art poétique*, 1674 г.).

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Прения по польскому вопросу во Франкфурте. Соч., т. VI, 1980, стр. 407.

<sup>2</sup> Фр. Энгельс. Диалектика природы. Соч., т. XIV, 1931, стр. 475—476.

3. Мощный подъем буржуазии во второй половине XVIII в. выдвинул новое «воскрешение» античности, на этот раз с ярко выраженными буржуазно-демократическими установками. Этот новый классицизм конца XVIII и начала XIX в. принимал в разных странах различные формы, в зависимости от остроты политической ситуации.

а) Во Франции буржуазный классицизм получил революционную окраску и стал господствующим направлением в литературе Первой французской революции. Для эпохи французской революции античность была интересна в первую очередь своим политическим и гражданским содержанием. В образах Афин и особенно древнего Рима воплощался республиканский идеал с его гражданскими «добродетелями». Все искусство революции, — литература, театр и даже прикладное искусство, — было облачено в античное одеяние. «Чтобы изобразить нашу идею, — писал один из самых выдающихся поэтов этого времени Андре Шенье, — позаимствуем у древних краски, зажжем наши факелы у их политического огня и создадим проникнутые новыми мыслями античные стихи». Классицистическое течение продолжало существовать и при Наполеоне, но уже с ориентацией на художественный стиль римской империи. Маркс в «18-м брюмера Луи Бонапарта» дал блестящую характеристику этого использования античных форм в буржуазной революции и вскрыл его внутренний смысл. «Как раз тогда, когда люди, повидимому, только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее, создают совершенно небывалое, — как раз в такие эпохи революционных кризисов они заботливо вызывают к себе на помощь духов прошедшего, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюм и в освященном древностью наряде, на чуждом языке разыгрывают новый акт всемирной истории. Так... революция 1789—1814 гг. драпировалась поочередно в костюм римской республики и в костюм римской империи... Камилл Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Наполеон, герои, равно как партии, и масса старой французской революции, — в римском костюме и с римскими фразами осуществили дело своего времени, — они освободили от феодальных уз и возвели здание современного буржуазного общества... Как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, междоусобная война и битвы народов. В классически строгих преданиях римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии».<sup>1</sup>

Для русской литературы наибольшее значение имел, как известно, классицизм XVII—XVIII вв. Но и буржуазно-демократический классицизм нашел в ней отражение, притом преимущественно в своей французской революционной форме. Представителями революционно-классицистического отношения к античности являются у нас Радищев и поэты-декабристы (например Катенин, Кюхельбекер), отчасти также и Пушкин в декабристский период своего творчества.

б) Иной характер имел классицизм второй половины XVIII в. в Германии. И здесь античность воспринималась как республиканский

<sup>1</sup> К. Маркс. 18-е брюмера Луи Бонапарта. Соч., т. VIII, ГИЗ, 1931, стр. 323—324.

идеал, но, в силу ничтожности политической роли немецкой буржуазии в XVIII в., на первый план была выдвинута не политическая, а эстетическая сторона идеала, «благородная простота и спокойное величие» античных образов. Античность рассматривается как царство красоты и гармонии, блаженное детство человечества, воплощение «чистой человечности». Одним из теоретических основоположников этого направления, впоследствии названного «неогуманистическим», был знаменитый искусствовед Винкельман (1717—1768), главными литературными представителями в конце XVIII в. — Гете и Шиллер. «Неогуманизм» перенес центр тяжести интереса к античности из Рима в Грецию и от поздних эпох греческого общества к тем ранним периодам, на которые придворный классицизм глядел с известным пренебрежением. Этот интерес прогрессивной буржуазии к эпохам роста античного общества поднимал истолкование античности на высшую ступень. Винкельман, призывая к «подражанию грекам», устанавливал прямую связь между расцветом греческого искусства и политической свободой древних республик, между потерей свободы и эпохами упадка искусства; в политической свободе он видел базу античной «гармонии». Однако революционное содержание, заложенное в художественном учении Винкельмана и нашедшее большой отклик во Франции, совершенно выветрилось на его собственной родине, и эстетическое приобщение к античному «идеалу» знаменовало в немецком буржуазном классицизме отказ от революционного переустройства общества и призыв к «самоограничению» (Гете). Неогуманистическое понимание античности сыграло огромную роль как в литературе, так и в науке и легло в основу взглядов Гегеля на философию истории и эстетику. Некоторые положения Винкельмана были впоследствии восприняты, в материалистической переработке, Марксом.

В России ярким представителем нового понимания античности был Белинский. Вместе с неогуманистами он утверждал, что «греческое творчество было освобождением человека из-под ига природы, прекрасным примирением духа и природы, дотоле враждовавших между собой. И поэтому греческое искусство облагородило, просветило и одухотворило все естественные склонности человека... Все формы природы были равно прекрасны для художественной души эллина; но как благороднейший сосуд духа — человек, то на его прекрасном стане и роскошном изяществе его форм и остановился с упоением и гордостью творческий взор эллина, — и благородство, величие и красота человеческого стана и форм явились в бессмертных образах Аполлона бельведерского и Венеры медийской». Но революционное мировоззрение великого русского просветителя не могло удовлетвориться односторонне-эстетическим отношением к античности, и он выдвигает ее прогрессивное значение в борьбе с «феодалной тиранией»: «там, на этой классической почве, развились семена гуманности, гражданской доблести, мышления и творчества; там начало всякой разумной общественности, там все ее первообразы и идеалы». Вместе с тем Белинский считал, что в античном мире «общество, освободив человека от природы, слишком и покорило его себе»; он старается избежать опасной ошибки, в которую впадали многие исследователи древнего мира, — модернизации<sup>1</sup> античности, стремления приписать ей

<sup>1</sup> От этой ошибки предостерегает и В. И. Ленин, *Философские тетради*, 1936, стр. 258.

такие общественные порядки, мысли и чувствования, которые могли в действительности возникнуть лишь на более поздних этапах развития человеческого общества.

Совершенно очевидно, что неоднократные «воскрешения» античности, предпринимавшиеся в разное время и с разными задачами, создавали для себя искаженный, идеализированный образ античности, односторонне истолковывая ее и дополняя ее своим собственным идеологическим содержанием. С другой стороны, не менее очевидно, что античность не могла бы сыграть такой исключительной роли в истории европейской культуры, не могла бы служить опорой для таких прогрессивных движений, как Ренессанс и Первая французская революция, если бы в ее культурном наследии действительно не содержалось огромного идеологического богатства, если бы в ней не возникало таких проблем и таких методов решения этих проблем, которые могли представить значительный интерес и быть использованными в позднейшие времена, при ином способе производства, при иных соотношениях классовых сил. По отношению к литературе вполне применимо замечание, которое Энгельс делает по поводу греческой философии: «...в многообразных формах греческой философии имеются в зародыше, в возникновении, почти все позднейшие типы мировоззрения», и это является одной из причин, «в силу которых мы вынуждены будем в философии, как и во многих других областях, возвращаться постоянно к подвигам того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечила ему такое место в истории развития человечества, на которое не может претендовать ни один другой народ».<sup>1</sup>

## 2. ПОНЯТИЕ ОБ АНТИЧНОМ ОБЩЕСТВЕ

Маркс и Энгельс характеризовали античное общество, как общество рабовладельческое; античный способ производства был основан на эксплуатации рабского труда, первой по своему историческому возникновению форме эксплуатации. С возникновением рабства «возникло и первое крупное разделение общества на два класса — господ и рабов, эксплуататоров и эксплуатируемых».<sup>2</sup> Рабовладельческому обществу не предшествует никакая другая форма классового общества; оно развивается непосредственно в процессе распада доклассового, родового общества. Рабство «сделалось господствующей формой производства у всех народов, переросших старый общинный быт, и послужило в заключение главной причиной их распада».<sup>3</sup>

Основой производственных отношений при рабовладельческом способе производства является, согласно определению Сталина:

«...собственность рабовладельца на средства производства, а также на работника производства — раба, которого может рабовладелец продать, купить, убить, как скотину».<sup>4</sup>

Сталин отчетливо показывает, что переход от первобытно-общинного строя к рабовладельческому был вызван развитием производительных сил.

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Анти-Дюринг. Соч., т. XIV, 1931, стр. 340.

<sup>2</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, собственности и государства. Соч. т. XVI. I, 1937, стр. 137.

<sup>3</sup> Фр. Энгельс. Анти-Дюринг. Соч. т. XIV, Гиз, 1931, стр. 183.

<sup>4</sup> И. Сталин. Вопросы ленинизма. Изд. 11, 1939, стр. 555.

«Такие производственные отношения в основном соответствуют состоянию производительных сил в этот период.. Вместо каменных орудий теперь люди имели в своем распоряжении металлические орудия, вместо нищенского и примитивного охотничьего хозяйства, не знавшего ни скотоводства, ни земледелия, появились скотоводство, земледелие, ремесла, разделение труда между этими отраслями производства, появилась возможность обмена продуктов между отдельными лицами и обществами, возможность накопления богатства в руках немногих, действительное накопление средств производства в руках меньшинства, возможность подчинения большинства меньшинством и превращения членов большинства в рабов».<sup>1</sup>

Как указывает Энгельс, рабство на первых ступенях своего развития представляет собой прогрессивную форму разделения труда.

«...пока человеческий труд был так мало производителен, что доставлял лишь небольшой излишек сверх безусловно необходимых человеку средств существования, увеличение производительных сил, расширение торговли, развитие государства и права, начало искусств и наук были возможны не иначе, как при усиленном разделении труда, в основу которого должно было лечь великое разделение труда между массами, поглощенными простой физической работой, и немногими привилегированными, управлявшими трудом, занимавшимися торговлей, государственными делами, а также искусствами и науками. Простейшей, естественно выросшей формой такого разделения труда было именно рабство».<sup>2</sup>

«Только рабство создало возможность более широкого разделения труда между земледелием и промышленностью и, благодаря ему, расцвета древне-греческого мира. Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки; без рабства не было бы и Рима. А без основания, заложенного Грецией и Римом, не было бы также и современной Европы... В этом смысле мы имеем право сказать, что без античного рабства не было бы и современного социализма».<sup>3</sup>

Однако прогрессивная роль рабства ограничивается первыми ступенями его развития, когда оно, разлагая первобытно-общинный строй, способствует более широкому разделению труда. Овладев производством, рабство становится помехой для его дальнейшего развития, создает технический застой и презрение к труду среди свободного населения. «Наиболее цветущую пору... существования» античного общества составляет тот период, когда «первоначальная восточная общинная собственность уже разложилась, а рабство еще не успело овладеть производством в сколько-нибудь значительной степени», когда экономической основой античного общества было «как мелкое крестьянское хозяйство, так и независимое ремесленное производство».<sup>4</sup>

Античное, греческое и римское общество прошло через все этапы развития рабовладельческого способа производства. История Греции и Рима показывает нам и становление рабовладельческого строя, и его рост, и его упадок, и переход от рабовладельческого

<sup>1</sup> И. Сталин. Вопросы ленинизма. Изд. 11, 1939, стр. 555.

<sup>2</sup> Фр. Энгельс. Анти-Дюринг. Соч., т. XIV, Гиз, 1931, стр. 183—184.

<sup>3</sup> Там же, стр. 183.

<sup>4</sup> К. Маркс. Капитал, т. I. Соч., т. XVII, 1937, стр. 368, прим. 24.

строю к строю феодальному. Вместе с тем античное общество имеет свои специфические особенности, отличающие его от других рабовладельческих обществ, например восточных.

Основу специфики античного развития Маркс усматривал в особенностях античной формы собственности.<sup>1</sup> Исторической предпосылкой античной частной земельной собственности является концентрированная в городе община, связанная племенным родством или представляющая собой объединение племен. Базисом ее служит город, «как уже созданное место поселения (центр) земледельцев (земельных собственников). Пашня является здесь территорией города» («Формы», стр. 11). «История классической древности — это история городов, но история городов, основанных на земельной собственности и земледелии» (стр. 15). На своей территории община допускает частную собственность только у своих членов, но старается предоставить ее всем своим членам. Так, в Риме «частный земельный собственник является таковым только как римлянин, но как римлянин он обязательно — частный земельный собственник» (стр. 13). «Община (как государство), с одной стороны, есть взаимное отношение между этими свободными и равными частными собственниками, их объединение против внешнего мира; в то же время она их гарантия» (стр. 12). Частная земельная собственность, таким образом, опосредствована государственной (стр. 16). В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс характеризуют «античную общинную и государственную собственность» как «совместную частную собственность активных граждан государства, вынужденных перед лицом рабов сохранять эту естественно возникшую форму ассоциации» («Немецкая идеология», стр. 12). Это отношение между индивидом и общиной является основой античного общества, но в дальнейшем развитие рабства и концентрация землевладения разрушают эту основу. «...все основывающееся на этом фундаменте строение общества, а вместе с ним и власть народа приходят в упадок в той же мере, в какой развивается преимущественно недвижимая частная собственность» (там же, стр. 12—13).

Особенности «античной формы собственности» чрезвычайно важны для уяснения структуры античного общества, его идеологии и законов его движения.

Государственным выражением античной собственности служит полис, «государство-город», община свободных граждан, которая, вырастая из родового общества, в принципе сохраняет «естественный» характер племенного объединения, основанного на предполагаемом кровном родстве. В развитом античном обществе рабами были только иноземцы, и коллектив «граждан» является вместе с тем племенем, «народом». В силу этого своеобразия государственной формы античный полис и организационно и идеологически воспроизводит многие черты предшествовавшего ему родового строя. Сохраняя «естественно возникшую форму ассоциации», полис никогда не мог отказаться от скрепляющего эту ассоциацию религиозно-мифологи-

<sup>1</sup> К. Маркс. Немецкая идеология. Соч., т. IV, 1933, стр. 12—13. Рукопись. «Grundriss d. Kritik d. politischen Ökonomie», опубликованная в 1939 г.; перевод главы из этой рукописи — «Формы, предшествующие капиталистическому производству», напечатан в журнале «Пролетарская революция», 1939, № 3 и частично перепечатан в журнале «Вестник древней истории», 1940, № 1 (в дальнейшем цитируется по «Вестн. др. ист.»).

ческого освящения. «...„истинной религией“ древних был культ их собственной „национальности“, их „государства“». <sup>1</sup> Подобно роду, каждый полис имеет свое божество, культ которого справляется у «общего очага» и является обязательным для всех граждан; подобно роду полис требует почитания предков, в особенности тех, которые считаются «основателями» или «благодетелями» полиса, «героев». Чужестранец политических прав в общине не имеет; гражданин полиса, переступая на чужую территорию, становится бесправным. Основными эксплуатируемыми группами в античной общине являлись рабы и неграждане. Однако на фоне этого основного антагонизма развертывалась очень интенсивная борьба внутри «граждан». Ибо тот же рабовладельческий строй, который создавал полис как организацию «граждан», противостоящую рабам и негражданам, приводил в процессе развития рабского производства к росту недвижимой частной собственности и товарных отношений, к накоплению противоречий между отдельными группами граждан, наконец к разорению мелких собственников, живой силы полиса. Этот процесс, протекавший в обостренных формах политической и идеологической борьбы, имел своим результатом разложение полиса и переход к военной монархии, которая стала типичной государственной формой античного общества периода упадка.

В античных условиях «немыслимо свободное и полное развитие ни индивида, ни общества, так как такое развитие находится в противоречии с первоначальным отношением (между индивидом) и обществом» («Формы», стр. 18). Античный индивид ограничен рамками своих отношений к полису, но в этих ограниченных рамках он получает широкие возможности для выявления своих творческих дарований, будучи поставлен «в такие условия для добывания жизненных средств, чтобы целью его было не стяжание, а самостоятельное обеспечение своего существования, воспроизводство себя как члена общины» (там же, стр. 13). В античном воззрении человек «всегда выступает как цель производства», в отличие от буржуазного мира, «где производство выступает как цель человека, а богатство как цель производства» (стр. 18—19). Создание идеала человека, хотя еще в ограниченной, статической форме; является всемирно-исторической заслугой античной мысли и античного художественного творчества. Античная личность освободилась от общинно-родовых связей, сковывавших ее развитие в доклассовом обществе, но в период расцвета полиса эта возросшая самостоятельность личности не переходила в обособление, в стрыв от коллектива. Тесная связь личности, достигшей известной самостоятельности, с общественным целым составляет одну из важнейших предпосылок античного художественного творчества периода расцвета.

Античное художественное творчество никогда не порывало со своими народными, фольклорными истоками. Образы и сюжеты мифа и обрядовых игр, драматические и словесные фольклорные формы продолжают играть огромную роль в античной литературе на всех этапах ее развития. «Предпосылкою греческого искусства, — пишет Маркс, — является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом в народной фантазии. Это его

<sup>1</sup> К. Маркс. Передовица в № 179 «Кельнской газеты». Соч., т. I, 1938, стр. 180.

материал». <sup>1</sup> Новые проблемы, возникающие в процессе развития античного мира, переосмысливают этот материал, сообщают ему новое содержание, но преодоление мифологического материала и фольклорных форм остается невозможным для общества, основанного на «античной общинной и государственной собственности». Сохранение фольклорных форм придает античной литературе известную консервативность, облегчая вместе с тем преемственность выучки и мастерства; с другой стороны, интенсивность классовой борьбы, многообразно развертывавшейся на различных этапах истории античного общества, предохраняла эти формы от окостенения и давала возможность развивать в их пределах значительную гибкость и разнообразие.

### 3. ИСТОЧНИКИ ИЗУЧЕНИЯ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основным источником для изучения античной литературы являются, конечно, самые памятники, т. е. литературные произведения греческих и римских писателей, поскольку они сохранились и дошли до нашего времени. Сохранилось, однако, далеко не все, а то, что дошло, далеко не всегда дошло в полном виде. Известно очень большое количество имен античных авторов, от которых мы не имеем ни одной строчки; но и от тех авторов, произведения которых сохранились, в большинстве случаев дошло не все. Так, из многочисленных известных по имени поэтов греческой трагедии цельные произведения дошли только от трех наиболее выдающихся — Эсхила, Софокла и Эврипида, при этом из 90 пьес Эсхила сохранилось полностью 7, из 120 драм Софокла — тоже 7, из 92 произведений Эврипида — 19, в том числе одна пьеса, по всей вероятности, ему не принадлежащая. Многовековая литературная продукция античности была очень велика, и произведения, дошедшие до нас в цельном виде, составляют количественно ничтожную ее часть.

В том, что одни произведения античной литературы сохранились, а другие погибли, есть известный элемент случайности; но не случай играл здесь решающую роль. В основной своей массе состав дошедших до нас памятников является результатом последовательного отбора, производившегося и в самой античности и в начале Средних веков рядом поколений, которые сохраняли из литературного наследия прошлого лишь то, что продолжало вызывать к себе интерес. Лежать века «под спудом» античная книга не могла уже в силу физико-химических свойств того материала, который в греко-римской древности употреблялся для литературных записей. Основным писчим материалом служил, начиная с VII в. до н. э., египетский папирус, тростниковое растение, из волокна которого изготовлялись листы и широкие полосы, свертывавшиеся затем в виде свитка; папирусные листы, способные тысячелетиями сохраняться в сухом климате Египта, сравнительно быстро измоchаливаются в климатических условиях Европы. Ко II—I вв. до н. э. с папирусом стал конкурировать пергамен <sup>2</sup> из животной кожи, но пергаменная книга (так называемый «кодекс», привычной нам книжной формы) вытеснила папирусный свиток лишь в эпоху перехода к Средним векам.

<sup>1</sup> К. Маркс. К критике политической экономии. Введение. Соч., т. XII, 1, 1933, стр. 203.

<sup>2</sup> Часто встречающаяся форма «пергамент» — ошибочна.

Античный текст, записанный на папирусе, мог сохраняться лишь в том случае, если его время от времени переписывали. Произведения, терявшие интерес для потомства, неизбежно погибали. Количество утерянного возрастало с веками, особенно в связи с резким понижением культурного уровня в период гибели античного общества. Между тем, именно эта эпоха, когда папирусные свитки переписывались на более долговечный в европейских условиях пергамен, имела решающее значение для дальнейшего сохранения памятников античной литературы. Античные тексты, уцелевшие в первые столетия средневековья, в подавляющем большинстве случаев дошли и до нас, так как с IX в. н. э. интерес к ним стал возрастать.

В отношении художественной литературы отбор, произведенный поздней античностью, исходил преимущественно из потребностей школы, обучавшей литературному языку и стилистическому искусству. В эпоху распада рабовладельческого общества литературный язык господствующего класса резко отличался от живого языка народных масс, и литературному языку надо было учиться на старинных памятниках, греческих в восточной половине римской империи, латинских — в западной. Школа в своих целях отбирала наиболее выдающихся писателей прошлого и сохраняла их творчество, но обычно не в виде полного собрания сочинений, а только отдельные произведения, образцы. При этом отборе классиков литературы отдельные отрасли и даже целые эпохи могли выпадать из сферы школьных интересов, и это обстоятельство сильно отразилось на составе дошедших до нас памятников. Особенно пострадали греческая лирика, литература эллинистического периода и ранняя римская литература. В целом, однако, тенденция отбора была направлена к сохранению наиболее ценного в качественном отношении материала.

Кроме этой основной массы памятников, переписывавшихся в Средние века, имеются и литературные тексты, дошедшие непосредственно от античности. В песках южного Египта обнаружено, особенно за последние 50 лет, большое количество кусков папируса, относящихся к эллинистической и римской эпохе; в большинстве случаев — это документы, письма и т. п., но некоторые содержат литературный материал. И хотя среди этих папирусов очень мало свитков с законченными произведениями, и они обычно представляют собой незначительные лоскутки, находки папирусов с каждым годом обогащают наши сведения об античной литературе, особенно о тех областях ее, которые пострадали от позднеантичного отбора. Приращение материала, доставляемое папирусами, относится почти исключительно к греческим текстам; произведения римской литературы редко попадали на юг Египта.

История античной литературы не может, однако, ограничиться рассмотрением тех произведений, которые дошли полностью; существенное значение имеют и ф р а г м е н т ы («отрывки») несохранившихся памятников. Фрагменты бывают двоякого рода. Это, во-первых, действительные лоскутки, кусочки папируса или пергамена, поврежденные свитки и кодексы, тексты, переписанные в незаконченном виде и т. д. Во-вторых, — и сюда относится огромное большинство наличных в настоящее время фрагментов, — это цитаты из не дошедших до нас произведений, которые имеются в сохранившихся текстах, например в дошедших от античности ученых трак-

татах, комментариях к классическим произведениям литературы, словарях, хрестоматиях, школьных руководствах. В поздней античности и в начале Средних веков составлялись с разной целью специальные выборки (так наз. *экскерпты*) из старинных писателей, и некоторые из произведений этого рода сохранились. Кроме дословных цитат, имеется и ряд пересказов, сокращенных изложений различных литературных памятников. Фрагменты дошли в огромном количестве и от очень многих авторов; благодаря им можно составить представление о литературном облике писателей, произведения которых сами по себе не сохранились, а в иных случаях даже восстановить в общих чертах содержание не дошедших до нас памятников.

Значительную помощь в изучении греческой и римской литературы оказывают те сведения о писателях и об их творчестве, которые дошли до самой античности (так наз. свидетельства, *testimonia*), как то: биографии писателей, списки их произведений, хронологические данные, критические отзывы, исследования о происхождении и развитии литературных жанров. Пользование этой категорией источников требует, однако, известной осторожности, так как в них зачастую содержатся недостаточно проверенные материалы (например биографические анекдоты), а также собственные, не всегда основательные предположения античных ученых. Большую ценность имеют архивные документы (в форме надписей на камне или мраморе) о времени постановки театральных пьес (так наз. *дидакалии*), но таких документов сохранилось немного.

Источниковедческая работа над памятниками античной письменности, их издание и комментирование, исправление и дополнение искаженных переписчиками или поврежденных текстов, собирание и упорядочение фрагментов, разбор подлинности памятников и достоверности свидетельств — все это составляет содержание специальной научной дисциплины — античной (или классической) филологии.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Термин «классическая филология» употребляется иногда и в более широком смысле, означая «науку о древности», т. е. комплекс научных дисциплин, предметом которых является культура античного общества во всех ее проявлениях.

*ЧАСТЬ I*

# ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА



## ГЛАВА I

## ДОЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРИОД

## 1. Греческий фольклор

Древнейшими письменными памятниками греческой литературы являются поэмы «Илиада» и «Одиссея», приписывающиеся Гомеру (стр. 30). Эти большие эпопеи с развитым искусством повествования, с установившимися уже приемами эпического стиля должны рассматриваться как результат длительного развития, предшествующие стадии которого не оставили письменных следов и, быть может, вообще еще не находили письменного закрепления. Античные ученые (например Аристотель в «Поэтике») не сомневались в том, что «до Гомера» были поэты, но исторических сведений об этом периоде не было уже в самой древности. Об этом времени ходили только рассказы мифологического характера: образчиком их может служить сказание о фракийском певце Орфее, сыне Музы Каллиопы, пение которого зачаровывало диких зверей, останавливало текущие воды и заставляло леса двигаться вслед за певцом.

Современная наука имеет возможность в известной мере восполнить этот пробел и, несмотря на отсутствие прямой исторической традиции, нарисовать в общих чертах картину греческой устной словесности «до Гомера». С этой целью античное литературоведение привлекает, помимо тех сведений, которые можно почерпнуть непосредственно из греческой письменности, также и материал, достаемый другими, смежными научными дисциплинами.

«Илиада» и «Одиссея» оформились уже на последнем этапе развития родового общества, в конце «высшей ступени варварства» и на рубеже эпохи «цивилизации» (по терминологии Моргана, принятой Энгельсом в «Происхождении семьи»). Характер словесного творчества, свойственного более ранним стадиям доклассового общества, хорошо известен по этнографическим наблюдениям над первобытными народами и по пережиткам этого творчества в фольклоре цивилизованных народов. От греческого фольклора сохранилось очень немного текстов и притом в сравнительно поздних записях: однако и этот незначительный материал показывает, что в основе греческой литературы лежат те же виды устной словесности, какие обычно имеют место на стадии родового общества: мифы и сказки, заклинания, песни, пословицы, загадки и т. д. Этнографические данные были мастерски использованы Марксом и Энгельсом для освещения ранних периодов античной истории.

«Сквозь греческий род, — писал Маркс, — явственно проглядывает дикарь (например, ирокез)». <sup>1</sup> Не меньшую роль играют эти данные и при изучении античной литературы, помогая обнаружению в ней следов более ранних стадий словесного творчества.

Классические исследования в области первобытной поэзии принадлежат великому русскому литературоведу, академику Александру Веселовскому (1838—1906); его работы по «исторической поэтике» представляют огромную ценность также и для истории античной литературы, позволяют ввести греческий фольклор и развитие греческой поэзии в широкую историческую связь, уясняют их место в общем процессе литературного развития. Одна из важнейших особенностей первобытной поэзии состоит в том, что это — поэзия коллектива, из которого личность еще не выделилась; основным содержанием ее служат поэтому чувства и представления коллектива, а не отдельной личности. Другая особенность — характерный для древнейшей поэзии синкретизм (термин Веселовского), т. е. «сочетание ритмованных, орхестических движений с песней — музыкой и элементами слова». <sup>2</sup>

На этих более ранних ступенях стиховое слово выступает не самостоятельно, а в сочетании с пением и с ритмическими телодвижениями. Ритм трудовых операций сопровождается музыкальным словом, песней в такт производственному процессу. Рабочая песенка трудового коллектива, занятого в порядке простой кооперации выполнением одного и того же трудового действия, представляет собой один из наиболее простых видов песенного творчества. Античные источники сообщают о песнях, исполнявшихся при жатве, выжимании винограда, размалывании зерна, печении хлеба, при пряже и тканье, черпанье воды, гребле. Дошедшие до нас тексты относятся уже к сравнительно позднему времени. В комедии Аристофана «Мир» приводится (вероятно, в литературной обработке) песня грузчиков, которые должны вытащить на канате из глубокой ямы богиню мира; она содержит призывы к одновременному напряжению сил и сопровождается междометием «эйя», в виде припева. «О эйя, эйя, вот! О эйя, эйя, эйя все!» (ср. бурлацкое «ухнем»). Сохранился и подлинный образец рабочей песенки, песня мукомолов, сложенная в начале VI в. на о. Лесбосе: «Мели, мельница, мели. Ведь и Питтак молод, властвуя в великой Митилене».

Это «мели, мельница, мели» поется в Греции и поныне, но в современном греческом фольклоре о «Питтаке» уже не упоминается, и вместо него введен более новый социальный материал.

Песня сопровождает и ту обрядовую игру, которая совершается перед каждым важным актом в жизни первобытного коллектива. Зависимость человека этого времени от непонятных для него природных и общественных сил, его бессилие перед ними находили свое выражение в фантастических, мифологических представлениях о природе и о способах воздействия на нее (ср. ниже, стр. 22 и сл.). «Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения». <sup>3</sup> Одним из наи-

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, 1, 1937, стр. 80.

<sup>2</sup> А. Н. Веселовский, Историческая поэтика. Лгр. 1940, стр. 200. Орхестический — плясовой.

<sup>3</sup> К. Маркс. К критике политической экономики. Соч., т. XII, 1, 1933, стр. 203.

более верных средств достигнуть успеха в каком-либо действии служит, по первобытным представлениям, волшебство (магия), состоящее в том, чтобы предварительно разыграть это действие с желательным результатом. Охотничьи коллективы перед отправлением на охоту, рыбную ловлю, войну и т. д. воспроизводят в подражательной пляске те моменты, которые считаются необходимыми для успешного завершения предпринятого дела. Земледельческие племена создают сложную систему обрядов, чтобы обеспечить урожай. Материалом для игрового воспроизведения служат при этом и мифологические представления, связанные с изображаемым процессом: так, при наступлении теплого времени разыгрывают с целью его «закрепления» борьбу лета и зимы, оканчивающуюся, разумеется, победой лета, и «умерщвляют» зиму, т. е. топят или сжигают чучело, изображающее зиму. Обрядовая игра воспроизводит в этом случае природный процесс, смену времен года, но воспроизводит его в мифологическом осмыслении, как борьбу двух враждебных сил, представляющихся самостоятельными существами. Переход из одного состояния в другое часто представляется в образах «смерти» и нового «рождения» (или «воскресения»). Сюда относятся, например, широко распространенные в первобытном обществе обряды «посвящения юношей». Еще на очень ранней, дородовой стадии установилось разделение общества на группы по признакам пола и возраста («половозрастная коммуна»), и переход из «возрастного класса» юношей в «класс» взрослых обычно состоит в церемонии, при которой юноша «умирает», а затем «возрождается» как взрослый (церемония этого типа сохранилась в христианском обряде пострижения в монахи). Смерть и воскресение бога плодородия играют огромную роль в религии многих древних средиземноморских народов — египтян, вавилонян, греков. Место «смерти» и «воскресения» могут занимать другие образы: «исчезновение» и «появление», «похищение» и «нахождение». Так, в греческом мифе бог подземного царства «похищает» Кору (Персефону), дочь Деметры, богини земледелия; однако Кора проводит под землей только треть года, холодное время; весной она «является» на землю, и вместе с ней появляется первая весенняя растительность. Не менее важным моментом в аграрной обрядности является «оплодотворение»: в Афинах ежегодно разыгрывался священный «брак» бога Диониса с женой архонта-царя, религиозного главы города. Из сочетания подобных обрядов создается обрядовое действо, «драма», предтеча литературной драмы.

Обрядовая игра сопровождается песней, и песня имеет при этом то же значение, что и обрядовая пляска, рассматривается как средство воздействия на природу, как помощь тому процессу, ради которого совершается обряд. Поскольку в обряде принимает участие община в составе своих различных групп, обрядовая песня, как и трудовая, исполняется коллективно, хором. Хор по своему составу отражает при этом половозрастное расслоение первобытного общества; так, греческий обрядовый хор состоит обычно из лиц одного пола и одинакового возрастного деления; хоры девушек, женщин, мальчиков, мужей, старцев и т. п. участвуют в обрядах, раздельно или совместно, но как самостоятельные хоровые единицы, иногда вступающие меж собою в борьбу, «состязание» (по-гречески — «агон»).

На спартанских праздниках плясали три хора. Хор старцев начал:

Мы были молодцами прежде сильными.

Хор мужчин средних лет продолжал:

А мы теперь: кто хочет, пусть попробует.

Хор мальчиков отвечал:

А мы гораздо крепче станем в будущем.

Некоторые из сохранившихся образцов обрядовых песен связаны с сельскохозяйственным календарем. На о. Родосе дети ходили из дома в дом, возвещая прилет ласточки, которая «приносит хорошее время года и хороший год», и просили «открыть дверь ласточке» и подать что-либо — сладостей, вина, сыру. В других местах после жатвы дети носили «иресионы», обвитые шерстью масличные или лавровые ветки, на которых висели различные плоды; вешая эти ветки у дверей дома, детский хор сулил хозяевам обилие запасов и всяческое благополучие и просил что-либо подать. Характер весенних поисков первых цветов имеет, повидимому, пляска, исполнявшаяся, вероятно, двумя хорами:

Где же розы, где же фиалки, где же красавица петрушка?  
Вот где розы, вот где фиалки, вот где красавица петрушка.

Разгульный характер имели весенние празднества плодородия. Изображая победу светлых сил жизни над темными силами смерти, земледельцы рассчитывали на богатый урожай, на плодородие скота. На праздниках этого типа за трауром, постом, воздержанием следовало воспроизведение животворящих сил в форме разгула, обжорства, половой разнузданности. Смех, перебранка, сквернословие представлялись средствами, магически обеспечивающими победу жизни, и обычные в течение года правила приличия снимались на время этих праздников. Там звучали насмешливые и позорящие песни, «ямбы», направленные против отдельных лиц или целых групп (ср. стр. 75). Эти песни могли быть средством обличения, общественного порицания; впоследствии, в эпоху классового расслоения, обрядовая вольность позорящей песни стала одним из орудий классовой борьбы и политической агитации (афинская политическая комедия V в.).

На свадьбе раздавались песни, сопровождавшиеся возгласом «о Гименей» (брачное божество). Свадебная процессия описывается в «Илиаде»:

Там невест из чертогов, светильников ярких при блеске,  
Брачных песней при кликах, по стогнам градским провожают;  
Юноши хорами в плясках кружатся; меж них раздаются  
Лир и свирелей веселые звуки.

«Илиада», кн. 18, ст. 492—495.

Из свадебной обрядовой песни впоследствии развился особый жанр греческой лирики (а позже и ораторской свадебной речи), гименей или эпиталямий, сохранивший ряд фольклорных мотивов, вроде прощания с девичеством или величания жениха и невесты. Таков, например, отрывок из эпиталямия поэтессы Сапфо (около 600 г.).

Эй, потолок поднимайте, —  
   о, Гименей!  
 Выше, плотники, выше!  
   о, Гименей!  
 Входит жених, подобный Арею,  
 Выше самых высоких мужей.

Или:

— Невинность моя, невинность моя,  
   куда от меня уходишь?  
 — «Теперь никогда, теперь никогда  
   к тебе не вернусь обратно».

Другим видом обрядовой песни является плач (threnos), причитание над умершим. В «Илиаде» изображается картина плача, при котором запевалями являются специалисты-певцы, а в ответ им плачут хором женщины:

... На пышно устроенном ложе  
 Тело они положили; певцов, начинателей плача  
 Подле него поместили, которые с голосом мрачным  
 Песни плачевные пели; а жены им вторили стоном.

«Илиада», кн. 24, ст. 719—722.

После этого выступают с причитаниями вдова, мать и невестка умершего. В той же «Илиаде» мы находим еще одну стилизацию причитания вдовы: она плачет о своей несчастной доле, о горестях, ожидающих сироту-сына.

Труд непрерывный его, бесконечное горе в грядущем  
 Ждут беспокровного: чуждый захватит сиротские нивы.  
 С днем сиротства сирота и товарищей детства теряет;  
 Бродит один, с головою пониклой, с заплаканным взором.

«Илиада», кн. 22, ст. 488—491.

В контексте «Илиады» этот плач казался позднейшей античной критике неуместным, так как сирота, о котором идет речь, царский внук. Эта мнимая неуместность объясняется тем, что «Илиада» еще близка к народной поэзии и сохранила мотивы традиционного обрядового причитания. «Плач» был по преимуществу женским делом: существовали даже профессиональные «плакальщицы», приглашавшиеся на похоронный обряд за плату.

Не обходился без песни и пир, совместная трапеза мужчин. На ранних стадиях греческого общества пир также имел обрядовый характер, и пирующие обычно были связаны между собой участием в каком-либо родовом или возрастном объединении. Тематика и способ исполнения застольных песен были разнообразны. Песни бывали любовные, шуточные, сатирические, но также и серьезного содержания — сентенции или эпические песни на мифологические и исторические темы. В Афинах V в. до н. э. мы встречаемся с обычаем поочередного исполнения и даже импровизирования песен участниками пира, которые передавали при этом друг другу в определенном «кривом» порядке миртовую ветку (песня так и называлась: «сколий», т. е. «кривое»). В «Одиссее», где изображаются пиры родовой знати, необходимой принадлежностью пира является аэд, т. е. певец-профессионал, услаждающий собравшихся своими песнями о деяниях мужей и богов. Такие эпические песни уже не были прикреплены к определенному обряду: герой «Илиады» Ахилл в бездей-

ствии сам себя «услаждает лирою звонкой», воспевая «славу мужей».

К долитературному периоду относится, наконец, возникновение различных видов культовой песни, гимнов, молитв и т. п. Эти песни получали в древности разные наименования в зависимости от того, к какому божеству они были обращены (например пеан и ном в культе Аполлона, дифирамб в культе Диониса), от состава хора (например парфений — песня хора девушек), способа исполнения (процессия, пляска и т. п.), но общим термином для всех культовых песен было слово «гимн». Греческий гимн представляет собой обычно молитву, обращенную к тому или иному богу, но в своей структуре сохраняет пережитки более ранней стадии развития религии, когда человек стремился связать волшебной силой ритмического слова того демона, помощь которого казалась нужной, заставить демона исполнить человеческую волю. Типическим образцом может служить молитва жреца Хриса к богу Аполлону в «Илиаде»:

Бог сребролукий, внемли мне, о ты, что, хранящий, обходишь  
Хризу, священную Киллу и мощно царишь в Тенедосе, —  
Сминфей! Если когда я храм твой священный украсил,  
Если когда пред тобой возжигал я тучные бедра  
Коз и тельцов, — услышь и исполни одно мне желание:  
Слезы мои отомсти аргиевнам стрелами твоими.

«Илиада», кн. 1, ст. 37—42.

В этой короткой молитве соблюдены все правила античного обращения к божеству. Бог назван по имени (Сминфей — одно из ритуальных прозвищ Аполлона), вместе с эпитетом «сребролукий», — после чего он обязан явиться на зов. Указывается его мощь, — это делается для того, чтобы бог не мог отговориться, будто он не в силах исполнить просьбу молящего. Затем упоминается о почестях, которые были оказаны богу и наложили на него обязательство отплатить услугой за услугу, и излагается содержание просьбы. Такая структура гимна будет много раз встречаться в античной литературе. Особенно много возможностей для художественной разработки дает мотив описания мощи божества, так как в связи с этим могут рассказываться мифы о различных его «деяниях».

Мифологическим материалом сказаний о богах и героях пронизаны все жанры греческого фольклора. «...мифология, — по словам Маркса, — составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву».<sup>1</sup>

Возникновение мифологических представлений относится к очень ранней ступени развития человеческого общества. У народов, находящихся на стадии охотничьего и собирательного хозяйства, мифы в огромном большинстве случаев представляют собой рассказы о происхождении тех или иных предметов, явлений природы, обрядов, установлений, наличие которых играет значительную роль

<sup>1</sup> К. Маркс. К критике политической экономии. Соч., т. XII, 1, Партиздат, 1933, стр. 203.

в общественной жизни. Первобытный охотник особенно заинтересован в животных, и каждое племя имеет много рассказов о том, как и откуда пришли разные виды животных и как они получили своиственные им внешний вид и окраску. Рассказ строится по аналогии человеческих переживаний. Для австралийцев красные пятна на перьях черного какаду и ястреба происходят от сильных ожогов, дыхательное отверстие кита от удара копьем, который он некогда, еще будучи человеком, получил в затылок. Аналогичные рассказы имеются и о возникновении скал, озер, рек; извивы реки при этом связываются с движением какой-либо рыбы или змеи. Всюду распространены сказания о происхождении огня, причем огонь обычно оказывается где-либо спрятанным и затем похищенным для людей (на охотничьей стадии люди гораздо чаще находят вещи, чем делают их). Предметом мифа являются и небесные светила, солнце, луна, созвездия; миф повествует об их приходе на небо и о том, как создавалась их форма, направление движения, фазы и т. д. Значительную роль во всех этих рассказах играют животные и мотивы превращения. Вместе с тем каждое племя, каждая группа имеют мифы о своем возникновении, определяющие их взаимоотношения между собой, мифы о том, как были установлены всевозможные магические обряды и заклинания. Миф никогда не рассматривается как вымысел, и первобытные народы строго отличают выдумки, служащие лишь для развлечения, или рассказы о подлинных событиях в родном племени и у чужих народов, от мифов, которые также мыслятся как подлинная история, но история особо ценная, устанавливающая нормы на будущее. Социальная функция мифа — быть идеологическим оправданием и залогом сохранения существующего порядка в природе и в обществе. Оправдание достигается тем, что возникновение соответствующих предметов и отношений переносится в прошлое, когда особо почитаемые существа установили некоторый миропорядок; рассказывание мифа имеет целью вселить уверенность в прочности этого порядка, а иногда и самый процесс рассказа рассматривается как магическое средство воздействовать на сохранение этого порядка и нередко сопровождается соответствующими магическими действиями или является составной частью культовой церемонии. Миф — «священная история» племени, и хранителями его являются общественные группы, которые призваны блюсти нерушимость существующих обычаев, — старики, на более поздних стадиях — шаманы, колдуны и т. п., в зависимости от форм социального расслоения. «Священное» представляется прообразом, нормой и движущей силой обыденного.

Одной из важнейших предпосылок мифообразования является приписывание свойств человеческой психики предметам окружающей среды. Все живое, а также движущееся и таким образом кажущееся живым — звери, растения, море, небесные светила и т. п., — мыслятся как личные силы, совершающие те или иные действия по тем же мотивам, что и люди. Причину всякой вещи усматривают в том, что кто-либо ее однажды сделал или нашел. Другая, не менее важная предпосылка мифообразования состоит в недостаточной дифференцированности представлений о вещах, в неумении отличать существенные стороны вещи от несущественных; так, имя предмета представляется его неотъемлемой частью. Первобытный человек считает возможным «магически» воздействовать на вещь, совершая какие-либо

действия над частью вещи, над ее именем, изображением или сходным предметом. Первобытное мышление «метафорично»: оно допускает, что часть вещи, или ее свойство, или сходный предмет, рассказ о вещи, ее изображение или плясовое воспроизведение могут «заменить» самую вещь.

Эти особенности первобытного мышления ставят перед наукой сложный вопрос об истории мышления, о стадиях, через которые оно прошло. Французский ученый Леви-Брюль создал теорию о «дологическом мышлении», из которого он выводит происхождение мифов. В СССР проблема стадияльного развития мышления поставлена творцом нового учения о языке, академиком Н. Я. Марроном, и его школой. Следует, однако, остерегаться идеалистического истолкования мифологического мышления, представления, будто первобытное сознание не отражает объективной действительности. Особенности мышления первобытных людей коренятся в малом развитии абстрактных форм мысли, в недостаточном осознании свойств объекта, обусловленном низким уровнем развития производительных сил, недостаточным умением активно изменять природу.

Мифотворчество не является простой игрой фантазии; это — стадия в процессе освоения мира, через которую прошли все народы. «...низкое экономическое развитие предисторического периода имело в качестве своего дополнения, а порой даже в качестве условия и даже в качестве причины, ложные представления о природе». <sup>1</sup> Познавательный корень этой фантазии получает разъяснение у Ленина: «Раздвоение познания человека и возможность идеализма (= религии) даны уже в первой элементарной абстракции «дом» вообще и отдельные дома. Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (= понятия) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность превращения (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в фантазию (в последнем счете = бога). Ибо и в самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) есть известный кусочек фантазии». <sup>2</sup>

Низкий уровень производительных сил, недостаточное господство над природой открывают в первобытном обществе широкий простор для фантастических представлений о действительности, а впоследствии, с развитием социального неравенства и с образованием классов, фантастические религиозные представления закрепляются в интересах господствующих слоев.

Богато разработанная мифологическая система является одной из важнейших составных частей того наследия, которое греческая литература получила от предшествующих стадий культурного развития, и мифотворчество прошло много этапов, прежде чем отлилось в формы, известные нам из греческой мифологии. В ней обнаружено большое количество напластований, отлагавшихся в разные эпохи, и «минувшая действительность находит свое отражение в фан-

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Письмо к К. Шмидту от 27 октября 1890 г. Соч., т. XXVIII, 1940, стр. 260.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Философские тетради. 1934, стр. 335—336.

тастических творениях мифологии». <sup>1</sup> Греческие мифы содержат многочисленные отзвуки группового брака, матриархата, но вместе с тем отражают и исторические судьбы греческих племен в более поздние времена. Как основная форма идеологического творчества в доклассовом обществе, мифология является той почвой, на которой впоследствии вырастают и науки и искусства. Эти формы идеологии еще не дифференцированы, они сливаются в мифе, который представляет собой фантастическое осмысление природы и общественных отношений и, вместе с тем, их «бессознательную художественную обработку в народной фантазии» (Маркс), бессознательную именно в том отношении, что художественный момент еще не выделен и не осознан. Мы видели, что мифологическая фантазия, в отличие от позднейшей художественной фантазии, воспринимает свои образы как действительность и притом как особую, «священную», действительность, отличную от обыденной действительности. Греческие мифы повествуют о происхождении явлений природы и предметов материальной культуры, общественных установлений, религиозных обрядов, о происхождении мира (космогония) и о происхождении богов (теогония). В мифологических сказаниях греков находят отражение те представления о природе, о которых упоминалось выше в связи с различными формами обрядовой игры. Борьба доброй и злой силы, смерть и воскресение, нисхождение в царство мертвых и благополучное возвращение оттуда, похищение и возврат похищенного — все это обычные сюжеты греческого мифа, широко распространенные и у других народов.

Как показывают наблюдения над словесным творчеством первобытных народов, такие повествования чаще всего облачаются в форму прозаического сказа и многими чертами напоминают современную фольклорную сказку. От греческой народной сказки образцов не сохранилось: в развитом античном обществе образованные слои с презрением относились к «старушечьим рассказам» для детей или на женской половине дома, и сказок не собирали. До нас дошла только одна литературная обработка античной сказки, полностью сохраняющая ее стилистические формы, но она относится уже к позднему времени: это — сказка об «Амуре и Психее» в романе римского писателя II в. н. э. Апулея «Метаморфозы» (стр. 475—476). Имеется, однако, целый ряд косвенных данных о греческой сказке, и материал «сказочного» типа использован во многих памятниках античной литературы («Одиссея», комедии). Среди мифов о греческих «героях» встречаются сюжеты, очень близкие к сказке. Таков, например, миф о Персее. Царь Аргоса Акрисий получил предсказание оракула, что он будет убит внуком, который родится от его дочери. Устрашенный оракулом, он запер свою дочь, девушку Данаю, в подземный медный чертог. К Данае проник, однако, бог Зевс, превратившийся для этого в золотой дождь, и Даная родила от Зевса сына Персея. Тогда Акрисий уложил Данаю с ее ребенком в ящик и бросил в море. Ящик прибило волнами к о. Серифу, где его подобрал и выпустил заключенных в нем на волю. Когда Персей вырос, он получил поручение от царя острова добыть голову Медузы,

---

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, 1, 1937, стр. 82.

одной из трех чудовищных Горгон, вид которой превращал в камень всякого, кто бы на нее ни посмотрел. У Горгон были головы, покрытые чешуей драконов, зубы величиной со свинью, медные руки и золотые крылья. С помощью богов Гермеса и Афины Персей прибыл к сестрам Горгон, трем Форкидам, старухам от рождения, которые имели втроем один глаз и один зуб и попеременно ими пользовались. Завладев глазом и зубом Форкид, Персей заставил их показать ему дорогу к нимфам, которые снабдили его крылатыми сандалиями, шапкой-невидимкой и волшебной сумкой. С помощью этих чудесных предметов, а также стального серпа, подаренного Гермесом, Персей выполнил поручение. На сандалиях он полетел за океан к Горгонам, обезглавил спящую Медузу серпом, глядя не прямо на нее, а на ее отражение в медном щите, спрятал ее голову в сумку и, благодаря шапке-невидимке, спасся от преследования других Горгон. На обратном пути он освободил эфиопскую царевну Андромеду, отданную во власть морского чудовища, и взял ее себе в жены. Затем вернулся с матерью и женой в Аргос; испуганный Акрисий поспешил покинуть свое царство, но Персей впоследствии нечаянно убил его во время гимнастических состязаний.

Однако то богатство «сказочными» элементами, какое мы встречаем в мифе о Персее, является для греческой мифологии уже в значительной мере пройденным этапом. В эпоху, непосредственно предшествующую древнейшим литературным памятникам, в греческой мифологии наблюдается стремление устранять или, по крайней мере, смягчать грубо-чудесные элементы преданий. Фигуры греческого мифа почти полностью очеловечены. В мифологических системах многих народов значительную роль играют животные; это имеет место, например, в мифологии египтян или германцев, не говоря уже о более первобытных народах. Греки тоже прошли через эту стадию, но от нее остались лишь незначительные пережитки. Для греков характерны две основные категории мифологических образов: «бессмертные» боги, которым приписывается человеческий облик и человеческие добродетели и пороки, и затем смертные люди, «герои», которые мыслятся как старинные родоплеменные вожди, предки исторически существующих родовых объединений, основатели городов и т. д. Греческое мифотворчество рассматриваемого времени развивается главным образом в форме сказаний о героях; богам отведена центральная роль лишь в некоторых специальных видах мифов — в космогониях, в культовых легендах. Другая особенность греческой мифологии состоит в том, что мифы в очень малой мере отягощены метафизическим мудрствованием, которое имеет место во многих восточных системах, оформлявшихся в классовом обществе при идеологическом господстве замкнутой касты жрецов. «Египетская мифология», — замечает Маркс в уже цитированном месте из введения «К критике политической экономии», — «никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства». «Почвой греческого искусства» была мифология в ее наиболее очеловеченном виде, однако и более примитивные формы мифологических представлений не умирали, облекаясь в фольклорные жанры сказки или басни.

Следует упомянуть, наконец, и о малых фольклорных формах, правилах народной мудрости, пословицах, из которых многие получили широкое распространение у народов Европы

(«начало половина целого», «одна ласточка не делает весны», «рука руку моет» и т. д.), загадках, заклинаниях и т. п.

## 2. Крито-микенская эпоха

Путем сопоставления греческого материала с данными этнографии и фольклористики можно установить лишь общий уровень греческого словесного творчества в «долитературный» период; важными дополнительными сведениями о развитии культуры на греческой территории в течение ряда тысячелетий, предшествующих письменным памятникам греков, античное литературоведение обязано другой смежной дисциплине — археологии. Благодаря археологическим открытиям в настоящее время можно следить за культурной историей обитателей Греции от каменного века вплоть до исторических времен.

В истории этих открытий очень значительную роль сыграло использование данных греческой мифологии. Они служили как бы компасом, направляющим путь археологических изысканий. Систематическим раскопкам на местах древнегреческих поселений положил начало не профессиональный ученый, а самоучка Генрих Шлиман (1822—1890), коммерсант и восторженный любитель гомеровских поэм, который нажил всяческими спекуляциями крупное состояние, а затем прекратил коммерческую деятельность и посвятил свою жизнь археологической работе на местах, прославленных поэмами Гомера. Шлиман исходил из наивного убеждения, что в этих поэмах точно описана историческая действительность, и ставил своей целью найти остатки тех предметов, о которых повествует греческий эпос. Постановка задачи была ненаучной и фантастической, так как гомеровские поэмы не историческая летопись, а художественная обработка сказаний о героях. Раскопки, предпринятые с такой целью, казалось, были обречены на неудачу, но они привели к совершенно неожиданному результату, гораздо более значительному, чем вопрос о точности гомеровских описаний. Места, к которым приурочено действие героических сказаний греков, оказались центрами древней культуры, превосходившей по своему богатству культуру ранних периодов исторической Греции. Эта культура, получившая название микенской, по имени города Микены, где ее впервые открыл в 1876 г. Шлиман, была неизвестна уже античным историкам. Смутные воспоминания о ней сохранились только в устной традиции мифологических рассказов. Указания мифа привлекли внимание Шлимана к о. Криту, но серьезную археологическую работу на Крите удалось поставить лишь англичанину Эвансу в начале XX в., и тогда оказалось, что микенская культура является во многих отношениях продолжением более древней и очень своеобразной критской культуры. Все отрасли ранней греческой культуры связаны многочисленными нитями с ее историческими предшественницами, культурами микенской и критской.

Уже в первой половине II тысячелетия до н. э. мы находим на Крите богатую, даже пышную материальную культуру, высоко развитое искусство и письменность; однако критские письмена еще не удалось прочитать, и язык, на котором они написаны, неизвестен. Неизвестно также, к какой группе племен принадлежали носители критской культуры. Пока тексты не разобраны, критская культура

представлена для нас только археологическим материалом и остается в значительной мере «атласом без текста»: важнейшие вопросы, касающиеся социальной структуры критского общества, продолжают вызывать споры. Несомненно, однако, что на Крите мы находим многочисленные остатки матриархата, и в религиозных представлениях критян центральное место занимало женское божество, связанное с земледелием. Критская богиня близко напоминает «великую мать», которую чтили народы Малой Азии как воплощение силы плодородия. На критских памятниках очень часто изображаются культовые сцены, сопровождаемые пляской, пением, игрой на музыкальных инструментах. Так, найден расписанный картинами жертвоприношений саркофаг: на одной из этих картин изображен человек, который держит струнный инструмент, очень похожий на позднейшую греческую кифару; на другой картине жертвоприношение сопровождается флейтой. Имеется ваза с изображением процессии: участники шествуют под звуки систра (ударный инструмент) и поют с широко открытыми ртами. Критские музыканты и плясуны пользовались известностью и в позднейшее время. Предполагают, что греческие музыкальные инструменты находятся в преемственной связи с критскими. Характерно, что названия греческих инструментов в большинстве своем не могут быть объяснены из греческого языка; многие жанры греческой лирики, элегия, ямб, пеан и др. также имеют не-греческие наименования; вероятно, и эти имена унаследованы греками от культур-предшественниц.

Со второй половины II тысячелетия наступает упадок Крита и, параллельно с ним, расцвет на греческом материке той культуры, которая условно называется «микенской». В искусстве «микенян» заметно сильное влияние Крита, но «микенское» общество многими чертами отличается от критского. Оно патриархально, и в «микенской» религии играют значительную роль мужское божество и культ предков, племенных вождей. Мощные укрепления «микенских» замков, господствующих над окрестными поселениями, свидетельствуют о далеко зашедшем процессе социального расслоения и, быть может, уже о начале образования классов. В противоположность искусству Крита часто изображаются сцены войны и охоты. В некоторых отношениях культурный уровень материка более низок, чем на Крите: так, искусство письма было использовано «микенянами» лишь в очень незначительной степени. Племена, населявшие в это время Грецию, неоднократно упоминаются в египетских текстах под именами «ахай-ваша» и «данауна», и имена эти соответствуют наименованиям «ахейцев» и «данайцев», которые употребляются в гомеровском эпосе для обозначения греческих племен в целом. Носители «микенской» культуры являются, таким образом, непосредственными предшественниками исторических греческих племен. Из египетских и хеттских документов видно, что «ахейцы» совершали далекие набеги на Египет, Кипр, Малую Азию.

«Микенская» эпоха сыграла решающую роль в оформлении греческой мифологии. Действие важнейших греческих мифов приурочено к тем местам, которые являлись центрами «микенской» культуры, и чем значительнее была роль местности в «микенскую» эпоху, тем больше мифов вокруг этой местности сосредоточено, хотя в позднейшее время многие из этих местностей уже потеряли всякое значение. Очень возможно даже, что среди греческих героев имеются

реальные исторические лица (в недавно разобранных документах хеттов прочитаны имена вождей народа «аххиява», т. е. ахейцев, похожие на имена, известные из греческих мифов, — однако чтение и толкование этих имен нельзя еще считать вполне достоверными).

«Микенская» эпоха является исторической базой основного ядра греческих героических сказаний, и сказания эти заключают в себе много элементов мифологизированной истории, — таков бесспорный вывод, вытекающий из сопоставления археологических данных с греческими мифами; и здесь «минувшая действительность оказывается отраженной в фантастических творениях мифологии». Мифологические сюжеты, сами по себе зачастую восходящие к гораздо более глубокой древности, оформлены в греческом предании на материале истории «микенского» времени. О более древней культуре Крита греческая мифология тоже сохранила воспоминание, но уже гораздо более смутное. Блестящие результаты раскопок Шлимана и других археологов, отправлявшихся в своей работе от греческих преданий, объясняются тем, что в этих преданиях запечатлена общая картина соотношений между греческими племенами во второй половине II тысячелетия, а также многие детали культуры и быта этого времени.

Отсюда можно сделать вывод, имеющий большое значение для истории греческой литературы. Если гомеровские поэмы, отделенные от «микенской» эпохи рядом столетий, все же воспроизводят многочисленные черты этой эпохи, претворив ее в мифологическое прошлое, то, при отсутствии письменных источников, это может быть объяснено только прочностью эпической традиции и непрерывностью устного поэтического творчества от «микенского» периода до времени оформления гомеровских поэм. Истоки греческого эпоса должны быть возведены во всяком случае к «микенской» эпохе, а, может быть, и к более ранним временам.

К концу II тысячелетия «микенская» культура приходит в упадок, и наступает так наз. «темный период» греческой истории, тянущийся до VIII—VII вв. до н. э., — пора децентрализации, мелких самостоятельных общин, ослабления внешних торговых сношений. Несмотря на известный технический прогресс (переход от бронзы к железу), наблюдается понижение общего уровня материальной культуры: крепости и сокровища «микенского» времени становятся уже преданием. В этот «темный» период, непосредственно предшествующий древнейшим литературным памятникам, окончательно формируются греческие племена исторического времени, вырабатывается греческий язык, распадающийся на ряд диалектов, соответственно основным группам племен. Ахейско-эолийские племена занимали северную и частично среднюю Грецию, часть Пелопоннеса и ряд северных островов Эгейского моря; большая часть островов и Аттика в средней Греции были населены ионийскими племенами; доряне укреплялись на востоке и юге Пелопоннеса и на южных островах, оставив, однако, значительные следы в северной и средней Греции. Подобным же образом греческие племена распределились и на малоазиатском побережье; с севера — эолийцы, в центре — ионяне, небольшая полоса на юге была занята дорянами.

Передовой областью Греции в VIII—VII вв. была Малая Азия, в первую очередь Иония. Здесь впервые расцвели новые хозяйствен-

ные формы, порожденные становлением рабовладельческого общества. Здесь наиболее интенсивно протекал процесс образования полисов, как специфической формы античного государства. Здесь греки вступали в непосредственное соприкосновение с более древними классовыми культурами рабовладельческого Востока. С Ионией VI в. связано зарождение греческой науки и философии, но еще до этого времени она сделалась тем культурным центром, в котором впервые оформилась греческая литература.

## ГЛАВА II

### ДРЕВНЕЙШИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

#### 1. Гомеровский эпос

Как уже было указано (стр. 17), древнейшими из сохранившихся памятников греческой литературы являются две большие поэмы «Илиада» и «Одиссея», автором которых античность считала Гомера. О времени возникновения «Илиады» и «Одиссеи» и условиях, в которых они были созданы, не сохранилось прямых исторических свидетельств, и совокупность проблем, связанных с этими поэмами, составляет сложный и далеко еще не разрешенный гомеровский вопрос.

##### 1) Сказание о Троянской войне

Сюжеты обеих поэм почерпнуты из цикла героических сказаний о Троянской войне, походе греков на город Трою (или Илион). Согласно сказанию, троянский царевич Парис похитил у гостеприимно принявшего его спартанского царя Менелая много сокровищ и жену, красавицу Елену. Оскорбленный Менелай и его брат, микенский царь Агамемнон, собрали из всех греческих областей рать для похода на Трою под верховным предводительством Агамемнона. Десять лет греческое ополчение безуспешно осаждало Трою, и только хитростью удалось грекам, спрятавшимся в деревянном коне, проникнуть в город и поджечь его. Троя сгорела, а Елена была возвращена Менелаю. Однако возвращение греческих героев на родину было печальным: одни погибли в пути или немедленно по возвращении, другие долго скитались по разным морям, прежде чем им удалось вернуться домой. Из суммы этих сказаний складывается так наз. «троянский» цикл греческой мифологии.

Троя действительно существовала. Этот город находился на малоазиатском побережье к югу от Дарданелл. Расположенная на небольшом холме в нескольких километрах от моря, Троя доминировала над пролегавшими у входа в Дарданеллы торговыми путями; в ней легко могли скопляться богатства, и она представляла собой желанную добычу для завоевателей. Раскопки Шлимана и его преемников обнаружили на месте древней Трои ряд последовательно возникавших поселений, в том числе две крепости. Более древняя крепость (так называемая Троя II) относится к концу III тысячелетия до н. э. Она действительно погибла от пожара и, повидимому, была подожжена неприятелем, так как в течение нескольких столетий после пожара город не отстраивался. Однако к описаниям гомеровского эпоса гораздо ближе подходит другая крепость (Троя VI), от-

носящаяся к «микенскому» времени и также разрушенная. Следы пожара найдены и в более позднем слое, в так наз. Трое VII<sup>a</sup>. И хотя в греческом сказании события спутаны, и разрушению Трои «микенского» типа приписан пожар, не бывший причиной ее гибели, в основе предания должно лежать историческое зерно, и «ахейский» поход на Трою является, вероятно, историческим фактом, имевшим место в XIII или XII вв. до н. э.

Однако в греческих сказаниях о Троянской войне этот исторический факт предстает уже в мифологическом облачении. Это выражается не только в том, что действующими фигурами сказания являются, наряду с людьми, боги. Существеннее, что и среди «героических» фигур встречаются старинные боги местного значения, не пользовавшиеся общегреческим признанием и превращенные эпической традицией в героев. Так, Елена, похищение которой послужило, согласно сказанию, причиной войны, представляет собой низведенную до человеческого уровня богиню растительности, чтившуюся в Спарте. Исторические события, может быть даже исторические имена, сплетены в троянском цикле с мифологическим сюжетом об освобождении богини плодородия, похищенной враждебными силами, и о последующих злоключениях освободителей, преследуемых врагом. Сказание о походе на Трою, передаваясь из поколения в поколение в продолжение всего «темного» периода греческой истории, успело подвергнуться многим изменениям и распространялось в различных вариантах, пока не получило литературного закрепления в гомеровском эпосе.

## 2) «Илиада»

Действие «Илиады» (т. е. поэмы об Илионе) отнесено к 10-му году Троянской войны, но ни причина войны, ни ход ее в поэме не излагаются. Сказание в целом и основные действующие фигуры предполагаются уже известными слушателю; содержанием поэмы является лишь один эпизод, в пределах которого сконцентрирован огромный материал сказаний и выведено большое количество греческих и троянских героев. «Илиада» состоит из 15 700 стихов, которые впоследствии были разбиты античными учеными на 24 книги, по числу букв греческого алфавита. Тема поэмы объявлена в первом же стихе, где певец обращается к Музе, богине песнопения:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына.

Ахилл (Ахиллес), сын фессалийского царя Пелея и морской богини Фетиды, храбрейший из ахейских витязей, является центральной фигурой «Илиады». Он «кратковечен», ему суждена великая слава и скорая смерть. Ахилл изображен настолько могучим героем, что троянцы не смеют выйти из стен города, пока он участвует в войне; стоит ему появиться, как все прочие герои становятся ненужными. «Гнев» Ахилла, его отказ участвовать в военных действиях, служит, таким образом, организующим моментом для всего хода действия поэмы, так как лишь бездействие Ахилла позволяет развернуть картину боев и показать весь блеск греческих и троянских витязей.

«Илиада» открывается экспозицией (т. е. показом обстановки и исходных событий) «гнева». Верховный вождь ахейцев Агамемнон грубо отказал жрецу Аполлона Хрису, явившемуся в ахейский лагерь с выкупом за дочь, взятую в плен при разорении соседних местностей и отданную в качестве добычи Агамемнону. Огорченный жрец обра-

тился к своему богу с молитвой, текст которой был приведен на стр. 22.

...и внял Аполлон сребролукий:  
Быстро с Олимпа вершин устремился, пышущий гневом,  
Лук за плечами неся и колчан со стрелами закрытый;  
Громко крылатые стрелы, биясь за плечами, звучали  
В шествии гневного бога: он шествовал, ночи подобный.  
Сев наконец пред судами, пернатую быструю мечет;  
Страшный звон издает среброблещущий лук Аполлонов.  
В самом начале на месков<sup>1</sup> напал он и псов празднобродных;  
После постиг и народ, смертоносными прыща стрелами;  
Частые трупов костры непрестанно пылали по стану.

Кн. 1, ст. 43—52.

На войсковом собрании надменная властность Агамемнона сталкивается со вспыльчивостью Ахилла. Агамемнон соглашается вернуть дочь Хриса отцу, но взамен отбирает у Ахилла его пленницу Брисеиду. Оскорбленный Ахилл отказывается от участия в сражениях:

Не был уже ни в советах, мужей украшающих славой.  
Не был ни в грозных боях; сокрушающий сердце печалью,  
Праздный сидел; но душою алкал он и брани и боя.

Кн. 1, ст. 490—492.

Завязка «Илиады» этим не ограничивается: действие поэмы протекает в двух параллельных планах, человеческом — под Троей и божественном — на Олимпе. Троянская война разделила также и богов на два враждебных лагеря, между которыми постоянно происходят грубые пререкания, изображенные не без значительной примеси комического элемента. Однако мать Ахилла Фетида получает от Зевса обещание, что ахейцы будут терпеть поражения, пока не загладят обиду, нанесенную ее «кратковечному» сыну (кн. 1). Исполняя это обещание, Зевс посылает Агамемнону обманчивый сон, предвещающий близкое падение Трои, и Агамемнон решается дать бой троянцам.

Тут разыгрывается своеобразная сцена «испытания» войска. Агамемнон произносит притворную речь, предлагая прекратить войну и вернуться домой. Народ немедленно бросается к кораблям, и «хитроумный» Одиссей лишь с трудом умирляет волнение. При этом дано интересное изображение «оскорбителя царей» Ферсита, который призывает воинов вернуться домой и не тратить своих усилий на обогащение корыстного Агамемнона. На фоне общего благодушного отношения эпического поэта к его фигурам зарисовка Ферсита выделяется своим злобным, карикатурным характером. Уже имя Ферсита напоминает слово «наглец» (thersos — «наглость»); он наделен отвратительной наружностью и отличается непристойным поведением; выступление Ферсита, согласно «Илиаде», не является голосом масс и возбуждает у войска одно лишь негодование. Все радостно смеются, когда Одиссей умирляет «ругателя буйного», ударив его скипетром «по хребту и плечам». Носителем протеста низов приданы черты фольклорной фигуры шута-урода, которого избивали, прогоняли или сбрасывали со скалы для «очищения» общины во время праздников плодородия. Длинным перечнем кораблей, племен и вождей греческого войска («каталог кораблей»), а также троянских сил, выступаю-

<sup>1</sup> Мулов.

щих из города под предводительством своего храбрейшего витязя Гектора, сына царя Приама, заканчивается вторая книга «Илиады».

Военные успехи троянцев, обещанные Зевсом, достигнуты ими не сразу. Ближайшие книги «Илиады» (3—7) рисуют боевые подвиги ахейских вождей и создают атмосферу обреченности Трои. Эта часть поэмы содержит ряд сцен, которые, начиная с эпохи Возрождения, вызывали восхищение европейской критики. Третья книга знакомит с виновниками войны — Парисом, Менелаем, Еленой. Красавец Парис перед началом сражения вызывает храбрейшего из ахейцев на единоборство, но в страхе отступает перед оскорбленным мужем Елены; лишь упреки Гектора заставляют его вернуться обратно; условия единоборства: Елена останется за победителем.

...Наполнились радостью оба народа,  
Чая почить наконец от трудов изнурительной брани.

Кн. 3, ст. 111—112.

Пока идут приготовления к поединку и условия единоборства скрепляются торжественной клятвой, дается попутная характеристика главных ахейских витязей в сцене «смотра со стены». На стену Трои, где находится царь Приам и троянские старейшины, является Елена, полная «сладких чувств», дум «о первом супруге, о граде родимом и кровных».

Старцы, лишь только узрели идущую к башне Елену,  
Тихие между собой говорили крылатые речи:  
«Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы  
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:  
Истинно, вечным богиням она красотою подобна!  
Но, и столько прекрасная, пусть возвратится в Гелладу;  
Пусть удалится от нас и от чад нам любезных погибель!».  
Так говорили; Приам же ее призывал дружелюбно:  
«Шествуй, дитя мое милое! ближе ко мне ты садися.  
Узришь отсюда и первого мужа, и кровных, и ближних.  
Ты предо мною невинна; единые боги виновны:  
Боги с плачевной войной на меня устремили ахеян».

Кн. 3, ст. 154—165.

В расспросах Приама и ответах Елены встает ряд образов — величавый Агамемнон, «многоумный» Одиссей, могучий Аякс (Аянт).

В единоборстве Менелай уже почти оказывается победителем, но покровительствующая Парису богиня Афродита похищает его с поля сражения (кн. 3).

Между тем как люди с обеих сторон обольщают себя надеждой на близкий конец войны, боги, враждебные Трое, недовольны возможностью мирного исхода. Особенно злобствует Гера, жена Зевса, и его дочь Афина. По наущению Афины союзник троянцев Пандар пускает в Менелая стрелу. Перемирие нарушено; клятвопреступление со стороны троянцев создает у ахейцев уверенность в конечной победе:

Будет некогда день, как погибнет высокая Троя,  
Древний погибнет Приам и народ копыеносца Приама.

(Кн. 4, ст. 164—165).

Центральное место в описании первого дня боя занимает 5-я книга, «подвиги Диомеда». Диомед убивает Пандара и ранит

покровительствующих троянцам богов Ареса (Арея) и Афродиту. Эта книга имеет очень архаический характер и заключает в себе ряд «сказочных» черт, обычно чуждых повествованию «Илиады» (например мотив шапки-невидимки). Боги и люди представлены здесь сражающимися как равные.

Совершенно иной характер имеет 6-я книга, действие которой разворачивается главным образом в стенах осажденной Трои. Обреченность города показана в двух сценах. Первая — шествие троянских женщин к храму Афины-градодержицы с мольбой о спасении, —

...но Афина молитву отвергла.

Кн. 6, ст. 311.

Вторая — прощание Гектора с его женой Андромахой и младенцем сыном — дает картину семейного счастья, разрушаемого предчувствием грядущих бедствий. Бесстрашный Гектор, изображенный нежным отцом и мужем, любящая Андромаха, ребенок, пугающийся конской гривы на шлеме отца, вызывающий своим плачем улыбку родителей и тем самым разряжающий напряженность их беседы, — все они осенены трагизмом предстоящей гибели Трои. Сцена эта пользуется заслуженной известностью в мировой литературе и является одним из ярких образов гомеровской «гуманности».

Безрезультатным единоборством Аякса и Гектора (кн. 7) кончается первый день боя.

С 8-й книги вступает в силу решение Зевса помогать троянцам, и они начинают одолевать ахейцев. Тогда Агамемнон снаряжает посольство к Ахиллу (9-я книга), обещая возвращение Брисеиды и богатые дары, если тот согласится снова принять участие в войне. Ахилл дружелюбно принимает послов, но ни искусное красноречие Одиссея, ни сильные и прямодушные слова Аякса, ни рассказ старого наставника Ахилла, Феникса, об аналогичном событии прошлого, злосчастном «гневе» Мелеагра, не могут заставить Ахилла изменить свое намерение.

Особняком в общем ходе повествования «Илиады» стоит 10-я книга — рассказ о ночной экспедиции Одиссея и Диомеда в троянский стан, при которой они захватывают в плен троянского лазутчика Долона и производят резню в лагере вновь прибывшего союзника Трои, фракийца Реса.

Книга 11-я и последующие рисуют новые успехи троянцев. Описание боя разбито на ряд эпизодов, посвященных «подвигам» различных ахейских героев, и перемежается с действием в «олимпийском» плане, где дружественные ахейцам боги пытаются помочь им, обманув бдительность Зевса. Особенно интересна сцена «обольщения Зевса» в 14-й книге: Гера отвлекает Зевса с помощью любовных чар и усыпляет его. Любовь Зевса и Геры изображена как космический акт (стр. 19).

Быстро под ними земля возрастила цветущие травы,  
Лотос росистый, сафран и цветы гиацинты густые.

Кн. 14, ст. 347—348.

Проснувшись, Зевс заставляет богов прекратить всякую помощь ахейцам. К концу 15-й книги положение греков почти безнадежно:

они оттеснены к берегу моря, и Гектор уже готовится зажечь их корабли и отрезать таким образом путь к возвращению домой.

С 16-й книги начинается поворот в ходе событий. Обеспомощенный троянским наступлением Ахилл дает согласие на то, чтобы его любимый друг Патрокл облекся в его доспехи и отразил непосредственную опасность. Патрокл, во главе дружины Ахилла, отгоняет троянцев от кораблей, а затем, увлеченный своей победой, гонит их дальше, до самых стен Трои; здесь, обезсруженный Аполлоном, он гибнет от руки Гектора.

Тихо душа, излетевши из тела, нисходит к Аиду,  
Плачась на жребий печальный, бросая и крепость и юность.

Кн. 16, ст. 856—857.

Вокруг тела Патрокла возгорается ожесточенный бой, но Гектор уже завладел доспехами, и ахейцы, не надеясь отстоять тело, посылают к Ахиллу сообщить о случившемся (кн. 17).

Ахилл потрясен гибелью друга; «гнев» сменяется жаждой мести. Не имея доспехов, он выходит без оружия и одним своим криком отгоняет троянцев от тела Патрокла. По просьбе Фетиды, Гефест, бог-кузнец, изготавливает для Ахилла новые доспехи. Подробно описываются изображения на щите Ахилла. В центре изображены предметы космического порядка — земля, небо, море, солнце, луна, звезды; по краям щита — «поток Океан», обтекающий землю, а посредине ряд картин человеческой жизни, мира и войны, веселья и раздоров, труда и отдыха (кн. 18).

19-я книга приносит «отречение от гнева». Ахилл возвращается к военным действиям по собственной воле, как мститель; нехотя принимает он извинения и «дары» Агамемнона, даже Брисейду, и только рвется в бой, хотя знает, что ему суждена близкая смерть.

Повествование, проходящее под знаком мщения Ахилла, приобретает мрачный характер. Происходит грозная сеча, в которой с обеих сторон участвуют боги; Ахилл покрывает поле телами врагов, но не встречает еще Гектора, а Энея, которому суждено царствовать над троянцами, бог Посидон спасает от Ахилла (кн. 20).

Будет отныне Эней над троянцами царствовать мощно,  
Он и сыны от сынов, имущие поздно родиться.

Кн. 20, ст. 307—308.

Запруженный трупами потом Ксанф тщетно убеждает Ахилла ослабить рвение и даже обрушивается на него своими волнами, но на помощь Ахиллу приходит Гефест, обратив против вод пожирающий пламень (кн. 21). Наибольшей напряженности повествование достигает в 22-й книге («умерщвление Гектора»). Троянцы скрываются за своими стенами, и в поле остается один Гектор. Тщетно взывают к нему с вершины троянской стены отец и мать, убеждая вернуться в город. Гектор желает сразиться с противником, но

... к нему Ахиллес приближался,  
Грозен, как бог Эниалий, сверкающий шлемом по сече.  
Ясень отцов пелионский на правом плече колебал он  
Страшный; вокруг его медь ослепительным светом сияла,  
Будто огонь пылающий, будто всходящее солнце.  
Гектор увидел, и страх его обнял.

Кн. 22, ст. 131—136.

Гектор бросается в бегство, Ахилл его преследует.

Сильный бежал впереди, но преследовал много сильнееший,  
Бурно несясь; не о жертве они, не о коже воловой  
Спорились бегом: обычная мзда то ногам бегоборцев;  
Нет, об жизни ристались Гектора, конника Трои.

Кн. 22, ст. 158—161.

Трижды пробежали они вокруг стен Трои. Все боги смотрели на них.

Здесь, в олимпийском плане поэмы, и решается судьба Гектора.

Зевс распростер, промыслитель, весы золотые; на них он  
Бросил два жребия смерти, в сон погружающей долгий.  
Жребий один Ахиллеса, другой Приамова сына.  
Взял посредине и поднял: поникнул Гектора жребий,  
Тяжкий к Анду упал.

Кн. 22, ст. 209—213.

По коварному наущению Афины, явившейся в образе брата Гектора, будто бы ему на помощь, Гектор принимает бой, но богиня помогает Ахиллу, и Гектор гибнет. Ахилл привязывает тело Гектора к своей колеснице и гонит коней, волоча голову противника по земле. Ахейцы поют победный пеан, а с троянской стены раздаются причитания Приама, Гемубы (матери Гектора), Андромахи.

Ахилл выполнил свой долг мщения, остается похоронить умерших. 23-я книга, очень интересная для истории греческих религиозных представлений, посвящена похоронам Патрокла. Душа Патрокла является к Ахиллу в виде призрачной тени и требует скорейшего погребения. Описывается погребальный обряд и состязания, устроенные по этому случаю Ахиллом.

Примиряющую ноту вносит в поэму последняя, 24-я книга. Ахилл продолжает ежедневно привязывать тело Гектора к колеснице и вложить его вокруг могилы Патрокла. Но однажды ночью к нему является Приам с выкупом:

В ноги упав, обымает колена и руки целует, —  
Страшные руки, детей у него погубившие многих.

Кн. 24, ст. 478—479.

Приам у ног Ахилла, и Ахилл, держа Приама за руку, — оба плачут о горестях человеческого существования. Ахилл соглашается принять выкуп и вернуть тело. Описанием погребения Гектора заканчивается «Илиада».

Изложение «Илиады» ведется, таким образом, через победы ахейцев к их поражениям, к гибели Патрокла, которая требует отмщения, и к смерти Гектора от руки Ахилла. А в тот момент, когда свершились погребельные обряды над Патроклом и Гектором, все последствия «гнева Ахилла» исчерпаны, и сюжет доведен до конца. Дальнейший ход Троянской войны, не связанный с гневом Ахилла, в поэме так же мало затрагивается, как и начало войны, и предполагается известным слушателю.

На этот сюжетный стержень нанизано большое количество имен и эпизодов из области греческих героических сказаний; некоторые из них не поставлены даже в сюжетную связь с троянским циклом, а рассказываются действующими лицами как предания прошлого. Троянский поход — одно из наиболее поздних событий в системе грече-

ских мифов, и носителем памяти о прошлом, как бы живой связью различных поколений героев, является в «Илиаде» престарелый пилосский царь Нестор; в его уста вложено множество героических преданий пилосцев (в западном Пелопоннесе); встречаются упоминания и о других мифологических циклах, о «походе против Фив», о подвигах Геракла и т. п. Весь этот огромный материал сконцентрирован в рамках одного эпизода, повествования о «гневе Ахилла».

### 3) «Одиссея»

Такое же стремление к концентрации обширного материала в рамках короткого действия наблюдается и во второй «гомеровской» поэме — «Одиссее», но материал этот не столько «героический», сколько бытовой и сказочный. Темой «Одиссеи» являются странствия и приключения «хитроумного» Одиссея, царя Итаки, возвращающегося из троянского похода; в это время к его верной жене Пенелопе сватаются многочисленные женихи, и сын Одиссея Телемах отправляется на поиски отца. Основной сюжет «Одиссеи» относится к широко распространенному в мировом фольклоре типу сказаний о «возвращении мужа»: муж после долгих и чудесных странствий возвращается домой к моменту, когда его жена уже готова выйти замуж за другого, и — мирным или насильственным путем — устраивает новую свадьбу. С этим сюжетом в «Одиссее» объединена часть другого сюжета, не менее широко распространенного у разных народов, — о «сыне, отправляющемся на поиски отца»; сын, родившийся в отсутствие отца, отправляется искать его, отец и сын встречаются и, не зная друг друга, вступают в бой, заканчивающийся в одних вариантах трагически — гибелью отца или сына, в других — примирением сражающихся. В греческих сказаниях об Одиссее сюжет этот представлен полностью, но «гомеровская» поэма дает лишь часть сюжета, не доводя его до боя отца с сыном.

«Одиссея» в известной мере является продолжением «Илиады»; действие поэмы отнесено уже к 10-му году после падения Трои, но в рассказах действующих лиц упоминаются те эпизоды, время которых приурочивалось к периоду между действием «Илиады» и действием «Одиссеи». Все важнейшие герои греческого стана «Илиады», живые и мертвые, выведены и в «Одиссее». Как и «Илиада», «Одиссея» была разбита античными учеными на 24 книги.

Поэма открывается, после обычного обращения к Музе, краткой характеристикой ситуации: все участники троянского похода, избегшие гибели, благополучно вернулись уже домой, один Одиссей томится в разлуке с домашними, насильно удерживаемый нимфой Калипсо. Дальнейшие подробности вложены в уста богов, обсуждающих вопрос об Одиссее на своем совете: Одиссей находится на далеком острове Огигии, и прельстительница Калипсо желает его оставить при себе, надеясь, что он забудет о родной Итаке,

...но, напрасно желая  
Видеть хоть дым, от родных берегов вдалеке восходящий,  
Смерти единой он молит.

Кн. 1, ст. 56—58.

Боги не подают ему помощи из-за того, что на него разгневан Посидон, сын которого, киклоп Полифем, был в свое время ослеплен

Одиссеем. Покровительствующая Одиссею Афина предлагает послать к Калипсо вестника богов Гермеса с приказом отпустить Одиссея, а сама отправляется на Итаку, к сыну Одиссея Телемаху. На Итаке в это время женихи, сватающиеся к Пенелопе, ежедневно пируют в доме Одиссея и расточают его богатства. Афина побуждает Телемаха отправиться к вернувшимся из-под Трои Нестору и Менелаю разузнать об отце и подготовиться к отмщению женихам (кн. 1).

Вторая книга дает картину народного собрания итакийцев. Телемах приносит жалобу на женихов, но народ бессилен против знатной молодежи, которая требует, чтобы Пенелопа остановила на ком-либо свой выбор. Попутно встает образ «разумной» Пенелопы, при помощи хитростей затягивающей согласие на брак. С помощью Афины Телемах снаряжает корабль и тайно уезжает из Итаки в Пилос к Нестору (кн. 2). Нестор сообщает Телемаху о возвращении ахейцев из-под Трои и о гибели Агамемнона, но за дальнейшими вестями направляет его в Спарту к Менелаю, возвратившемуся домой позже других ахейских вождей (кн. 3). Радушно принятый Менелаем и Еленой, Телемах узнает, что Одиссей томится в плену у Калипсо. Меж тем женихи, испуганные отъездом Телемаха, устраивают засаду, чтобы погубить его на возвратном пути (кн. 4). Вся эта часть поэмы богата бытовыми зарисовками: изображаются пиры, праздники, песнопения, застольные беседы. «Герои» предстают пред нами в мирной домашней обстановке.

Начинается новая линия ведения рассказа. Следующая часть поэмы переносит нас в область сказочного и чудесного. В 5-й книге боги посылают Гермеса к Калипсо, остров которой изображен чертами, напоминающими греческие представления о царстве смерти (самое имя *Kalypsó* — «покрывательница» — связано с образом смерти). Калипсо нехотя отпускает Одиссея, и он отправляется по морю на плоту. Спасшись, благодаря чудесному вмешательству богини Левкофеи, от бури, поднятой Посидоном, Одиссей выплывает на берег о. Схерии, где живет счастливый народ — феаки, мореплаватели, обладающие сказочными кораблями, быстрыми, «как легкие крылья иль мысли», не нуждающимися в руле и понимающими мысли своих корабельщиков. Встреча Одиссея на берегу с Навсикаей, дочерью феакийского царя Алкиноя, пришедшей к морю стирать белье и играть в мяч с прислужницами, составляет содержание богатой идиллическими моментами 6-й книги. Алкиной, со своей женой Аретой, принимает странника в роскошном дворце (кн. 7) и устраивает в его честь игры и пир, где слепой певец Демодок поет о подвигах Одиссея и вызывает этим слезы на глазах гостя (кн. 8). Картина счастливой жизни феаков очень любопытна. Есть основания думать, что по исконному смыслу мифа феаки — корабельщики смерти, перевозчики в царство мертвых, но этот мифологический смысл в «Одиссее» уже забыт, и корабельщики смерти заменены сказочным «веселолюбивым» народом мореплавателей, ведущих мирный и пышный образ жизни, в котором, наряду с чертами быта торговых городов Ионии VIII—VII вв., можно усмотреть и воспоминания об эпохе могущества Крита.

Наконец, Одиссей открывает феакам свое имя и рассказывает о своих злосчастных приключениях по дороге из Трои. Рассказ Одиссея занимает 9—12-ю книги поэмы и содержит целый ряд фольклорных сюжетов, нередко встречающихся и в сказках Нового времени. Форма рассказа в первом лице также является традиционной для

повествований о сказочных приключениях мореплавателей и известна нам из египетских памятников II тысячелетия до н. э. (так наз. «рассказ потерпевшего кораблекрушение»). Первое приключение еще вполне реалистично: Одиссей со своими спутниками грабит город киклонов (во Фракии), но затем буря в течение многих дней носит его корабли по волнам, и он попадает в отдаленные, чудесные страны. Сначала это — страна мирных лотофагов, «пожирателей лотоса», чудесного сладкого цветка; вкусив его, человек забывает о родине и навсегда остается собирателем лотоса. Потом Одиссей попадает в землю киклопов (циклопов), одноглазых чудовищ, где великан-людоед Полифем пожирает в своей пещере нескольких спутников Одиссея. Одиссей спасается тем, что ослепляет и ослепляет Полифема, а затем выходит из пещеры, вместе с прочими товарищами, повиснув под брюхом длинношерстных овец. Мести со стороны других киклопов Одиссей избегает, предусмотрительно назвав себя «Никто»: киклопы спрашивают Полифема, кто его обидел, но, получив ответ — «никто», отказываются от вмешательства; однако ослепление Полифема становится источником многочисленных злоключений Одиссея, так как отныне его преследует гнев Посидона, отца Полифема (кн. 9). Для фольклора мореплавателей характерно сказание о живущем на пловучем острове боге ветров Эоле. Эол дружелюбно вручил Одиссею мех с завязанными в нем неблагоприятными ветрами, но уже недалеко от родных берегов спутники Одиссея развязали мех, и буря снова отбросила их в море. Затем они опять оказываются в стране великанов-людоедов, лестригонов, где «сближаются пути дня и ночи» (до греков доходили, очевидно, отдаленные слухи о коротких ночах северного лета); лестригоны уничтожили все корабли Одиссея, кроме одного, который затем пристал к острову волшебницы Кирки (Цирцеи). Кирка, как типичная фольклорная ведьма, живет в темном лесу, в доме, из которого над лесом подымается дым; она превращает спутников Одиссея в свиней, но Одиссей с помощью чудесного растения, указанного ему Гермесом, преодолевает чары и в течение года наслаждается любовью Кирки (кн. 10). Затем, по указанию Кирки, он направляется в царство мертвых, для того чтобы спросить душу знаменитого фиванского прорицателя Тиресия. В контексте «Одиссеи» необходимость посещения царства мертвых совершенно не мотивирована, но этот элемент сказания содержит, повидимому, в обнаженной форме основной мифологический смысл всего сюжета о «странствиях» мужа и его возвращении (смерть и воскресение; ср. стр. 19). В «Одиссее» он использован для того, чтобы свести героя с душами близких ему в прошлом людей. Получив предсказание Тиресия, Одиссей беседует со своей матерью, с боевыми товарищами, Агамемноном, Ахиллом, видит различных героев и героинь прошлого (кн. 11). Возвращаясь из царства мертвых, Одиссей снова посещает Кирку, плывет со своим кораблем мимо смертоносных Сирен, которые увлекают мореплавателей волшебным пением, а затем губят их, проезжает около утесов, вблизи которых обитают пожирающая людей Скилла и всепоглощающая Харибда. Заключительный эпизод повествования Одиссея рисует жестокость богов и их презрение к людскому горю. На о. Тринакрии, где паслись стада бога Гелиоса (солнца), Одиссей и его спутники вынуждены были задержаться из-за неблагоприятных ветров, и их съестной запас истощился. Однажды, когда Одиссей молился богам о спасении, боги ниспослали ему сон,

и спутники Одиссея, томимые жестоким голодом, нарушили его запрет и стали убивать священных животных. По жалобе Гелиоса, Зевс послал бурю, которая уничтожила корабль Одиссея со всеми его спутниками. Спасся один Одиссей, выброшенный волнами на о. Огигию, где он затем находился у Калипсо (кн. 12).

Феаки, богато одарив Одиссея, отвозят его на Итаку, и разгневанный Посидон обращает за это их корабль в утес. Отныне феаки уже не будут развозить странников по морям на своих быстроходных кораблях. Царство сказки кончается. Одиссей, превращенный Афиной в нищего старика, отправляется к верному свинопасу Эвмею (кн. 13). «Неузнаваемость» героя — постоянный мотив в сюжете о «возвращении мужа», но в то время как традиционный сюжет не требует сколько-нибудь сложного действия между моментом возвращения мужа и его узнанием, в «Одиссее» неузнаемость использована для введения многочисленных эпизодических фигур и бытовых картин. Перед слушателем проходит вереница образов, друзей и врагов Одиссея, причем и те и другие изверились в возможности его возвращения. В столкновении неузнанного Одиссея с этими фигурами вновь вырисовывается образ «многострадального», но стойкого в испытаниях и «хитроумного» героя. Пребывание у Эвмея (кн. 14) — идиллическая картинка; преданный раб, честный и гостеприимный, но искусственный тяжелым жизненным опытом и несколько недоверчивый, изображен с большой любовью, хотя и не без легкой иронии. У Эвмея Одиссей встречается со своим сыном Телемахом, благополучно избежавшим засады женихов на обратном пути из Спарты; сыну Одиссей открывается (кн. 15—16). В виде нищего бродяги является Одиссей в свой дом и, подвергаясь всевозможным оскорблениям со стороны женихов и слуг, готовится к мщению. «Узнание» Одиссея неоднократно подготавливается и вновь отодвигается. Лишь старая няня Эвриклея узнает Одиссея по рубцу на ноге, но он принуждает ее к молчанию. Яркое изображено насильничание надменных и «буйных» женихов, которое должно повлечь за собой кару со стороны богов; знамения, сны, пророческие видения — все предвещает близкую гибель женихов (кн. 17—20).

С 21-й книги начинается развязка. Пенелопа обещает свою руку тому, кто, согнув лук Одиссея, пропустит стрелу через двенадцать колец. Женихи оказываются бессильными выполнить это задание, но нищий пришелец легко справляется с ним (кн. 21), открывается женихам и с помощью Телемаха и богини Афины убивает их (кн. 22). Лишь после этого происходит «узнание» Одиссея Пенелопой (кн. 23). Завершает поэму сцена прибытия душ женихов в преисподнюю, свидание Одиссея с его отцом Лаэртом и заключение мира между Одиссеем и родственниками убитых (кн. 24).

По композиции «Одиссея» сложнее «Илиады». Сюжет «Илиады» подан в линейной последовательности, в «Одиссее» эта последовательность сдвинута: повествование начинается со середины действия, а о предшествующих событиях слушатель узнает лишь позже, из рассказа самого Одиссея о его странствиях. Центральная роль главного героя выдвинута в «Одиссее» резче, чем в «Илиаде», где одним из организующих моментов поэмы являлось отсутствие Ахилла, его безучастное отношение к ходу военных действий. В «Одиссее» отсутствием героя определяется только первая линия рассказа (кн. 1—4), показ обстановки на Итаке и путешествие Телемаха, а с 5-й

книги внимание концентрируется почти исключительно вокруг Одиссея: мотив неузнаваемости возвращающегося мужа использован, как мы видели, в той же функции, что и отсутствие героя в «Илиаде», а между тем слушатель не теряет Одиссея из виду, — и это также свидетельствует о совершенствовании искусства эпического повествования.

#### 4) Время и место создания гомеровских поэм

Время создания гомеровских поэм можно определить лишь приблизительно, на основании той картины общественного устройства и материальной культуры «героического века», которая в этих поэмах нарисована.

Энгельс, анализируя структуру «гомеровского общества», приходит к следующему выводу: «Мы видим, таким образом, в греческом общественном строе героической эпохи еще в полной силе древнюю родовую организацию, но, вместе с тем, и начало ее разрушения: отцовское право с наследованием имущества детьми, что благоприятствует накоплению богатств в семье и усиливает семью в противовес роду; влияние имущественных различий на общественный строй путем образования первых начатков наследственного дворянства и монархии; рабство, сперва одних только военнопленных, но уже подготавливающее возможность порабощения собственных соплеменников и даже сородичей; совершающееся уже вырождение былой войны между племенами в систематический разбой на суше и на море в целях захвата скота, рабов и сокровищ, превращение ее в регулярный промысел; одним словом, восхваление и почитание богатства как высшего блага и злоупотребление древними родовыми учреждениями для оправдания насильственного грабежа богатств. Недоставало только одного: учреждения, которое обеспечивало бы вновь приобретенные богатства отдельных лиц не только от коммунистических традиций родового строя, которое не только сделало бы прежде столь мало ценившуюся частную собственность священной и это освящение объявило бы высшей целью всякого человеческого общества, но и приложило бы печать всеобщего общественного признания к развивающимся одна за другой новым формам приобретения собственности, следовательно и к непрерывно ускоряющемуся накоплению богатства; не хватало учреждения, которое увековечивало бы не только начинающееся разделение общества на классы, но и право имущего класса на эксплуатацию неимущих и господство первого над последними.

И такое учреждение появилось. Было изобретено государство».<sup>1</sup>

Гомеровский эпос являет, таким образом, картину поздне родового общества, находящегося уже в процессе разложения. Имущественное расслоение внутри племени зашло уже довольно далеко, — общество разделено на «худых» и «лучших»; рядом с племенным вождем («царем») <sup>2</sup> вырастает наследственная знать, расширяющая

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, 1, 1937, стр. 86—87.

<sup>2</sup> Греческий термин «басилевс» обычно переводят, в соответствии с позднейшим значением этого термина, словом «царь», но современному значению слова «царь» древнегреческое «басилевс» «совершенно не соответствует».

свою власть за счет «царя» и народа. Упомянутый уже (стр. 32) эпизод с Ферситом свидетельствует о зарождении социального антагонизма в среде родового общества. Родовой строй, однако, еще не сломлен, и рабство продолжает сохранять патриархальный характер, не образуя основы производства. «Гомеровское» общественное устройство отвечает в основных чертах состоянию Греции в последние века перед революциями VII—VI вв., приведшими к окончательному оформлению классового общества и созданию государства, — хотя соответствие это и не является полным: пользуясь архаическим материалом сказаний, эпос сохраняет ряд моментов, относящихся к общественному строю более раннего времени (черты «микенской» эпохи, следы матриархата), а, с другой стороны, не все явления современности переносились эпическими певцами в «героический век».

Эти соображения подтверждаются и анализом «гомеровской» материальной культуры, которая особенно интересна тем, что допускает сопоставление с сравнительно точно датируемыми вещественными памятниками. Культура эта оказывается неоднородной. Эпическая традиция сохранила многие особенности «микенского» времени, вплоть до бронзового вооружения воинов, однако эпос уже отлично знаком с употреблением железа, а одежда и прическа гомеровских героев воспроизводят восточные моды, проникшие в IX—VIII вв. в Малую Азию и в греческие области. Большинство исследователей признает поэтому VIII—VII вв. временем завершения гомеровских поэм. При этом «Одиссея» несколько моложе «Илиады» и в своих бытовых зарисовках ближе отражает современную ей действительность, начальный период развития греческой торговли и мореплавания. «Хитроумный» и «многострадальный» Одиссей представляет собой фигуру, весьма отличную по умственным и нравственным качествам от большинства героев «Илиады», и вторая гомеровская поэма в известной мере уже затронута тем углублением нравственного момента в религиозных представлениях, с которым мы впоследствии встретимся у Гесиода (стр. 61, 64) и в греческой лирике VII—VI вв.

Местом создания гомеровских поэм является Иония: об этом свидетельствует язык поэм. «Илиада» и «Одиссея» написаны на ионийском диалекте, с значительной примесью эолийских, т. е. североахейских форм. «Эолизмы» эпического языка имеют не случайный характер, они тесно связаны с привычным ритмическим ходом стиха и часто встречаются в традиционных эпических формулах. Отсюда можно сделать вывод, что «смешение» диалектов в гомеровском языке отражает историю эпоса у греков: ионийской стадии эпического языка предшествовала более ранняя эолийская стадия. Сказания об ахейских героях «микенского» времени разрабатывались североахейскими певцами в Фессалии и в эолийских областях Малой Азии, а затем ионяне, осваивая уже развитое искусство эолян, создали специфический литературный язык эпоса. Этот исторический путь греческой героической саги объясняет и спайку южногреческих элементов предания (Агамемнон и его круг) с фессалийскими (Ахилл), которую мы находим в «Илиаде». В начале пути лежит устное творчество «микенской» эпохи, от которого сохранились довольно точные воспоминания об исторической обстановке XIV—XII вв., в конце —

---

(Энгельс, там же, стр. 86). В этом отношении переводы зачастую искажают подлинный смысл гомеровского текста, придавая ему «монархический» оттенок; особенно злоупотребляет термином «царь» Жуковский в переводе «Одиссеи».

гомеровский эпос VIII—VII вв., и продолжительность этого пути не менее пятисот лет.

Характерно, что несмотря на малоазийское происхождение «Илиады» и «Одиссеи», в них никогда не упоминается о малоазийских городах греков. Это свидетельствует о том, что, воспевая события древности, эпические певцы стремились сохранить некоторую историческую перспективу, поскольку она им была доступна: возникновение малоазийских колоний относилось к заведомо более поздним временам, чем поход на Трою. Таким же стремлением к архаизации продиктовано, вероятно, почти полное отсутствие указаний на письменность, которая в эпоху завершения гомеровского эпоса была уже широко развита (только один раз в 6-й книге «Илиады», ст. 168, упоминается о «злословных знаках», но и здесь неясно, имеются ли в виду действительные письмены или условные знаки иного рода).

#### 5) Аэды и рапсоды. Гексаметр

Предшественницей литературного эпоса является фольклорная эпическая песня (стр. 21). Указания на такие песни и на профессионалов эпического пения, аэдов, имеются в самом гомеровском эпосе. «Илиада» почти не упоминает об аэдах, Ахилл сам поет и играет на лире; образ дружинного певца, известный из средневековой эпики, у Гомера отсутствует: зато в «Одиссее», где развернута картина мирного и более позднего быта, о певцах говорится очень часто. Лира певца — «подруга пиров», певец Фемий улаживает женихов Пенелопы, пирующих в доме Одиссея, на пиру Алкиноя звучат песни слепого Демодока, в котором античное предание усматривало автопортрет «Гомера». Наравне с гадателем, врачом и зодчим, аэд принадлежит к категории «демиургов», т. е. ремесленников, находящихся на службе у общины и получающих плату за свои услуги; он зачастую является странствующим чужеземцем. Аэд исполняет песни небольшого размера, выбирая темы из сказаний о богах и героях, и время от времени аккомпанирует себе на лире; поет он по «божественному вдохновению», т. е. скорее импровизирует, чем исполняет готовые песни с закрепленным текстом. «Я — самоучка, — говорит Фемий, — и божество вложило мне в грудь всевозможные ходы песен» (кн. 22, ст. 347—348). Импровизационная стадия эпического песнопения известна в фольклоре многих народов. Певец не повторяет готовой песни, а творит ее, имея в своем распоряжении богатый запас «типических мест», т. е. традиционных ситуаций, описаний, сравнений, эпитетов и т. п., всего того, что в «Одиссее» названо «ходами». В той же «Одиссее» говорится, что слушатели больше всего любят «новейшую» песню, т. е. песню на свежую тему: новое и интересное событие немедленно получает эпическое оформление. Но и в том случае, когда певец исполняет сложную уже песню, исполнение не перестает быть творческим, так как он запоминает лишь общий ход сюжета и по своему оформляет его. Так, русский сказитель, дважды исполняя одну и ту же былинку, не повторяет ее механически, а у разных сказителей она звучит уже совершенно по-разному, в зависимости от индивидуальности исполнителя. Такую полуимпровизируемую песню небольшого размера можно с большой вероятностью считать этапом, предшествующим гомеровскому эпосу.

Содержанием песни аэда служат «деяния мужей и богов», т. е. мифологические сказания о богах и героях, которые представляются

не вымыслом певца, а истиной, действительной историей (стр. 23; ср. русское: «сказка — складка, а песня — быль»). Мифологическое прошлое — прообраз для настоящего (ср. стр. 23), и певец, «чаруя» слушателей, одновременно является их воспитателем. Дар песнопения понимается как «знание», полученное певцом от Музы, богини поэзии. Аэд начинает свою песню обращением к Музе с просьбой вещать его устами.

Так изображает аэдов «Одиссея», вводя их в героическую обстановку; но самые гомеровские поэмы исполнялись уже иначе. Место импровизатора аэда занял декламатор рапсод (согласно античному объяснению термина — «сшиватель песен»), странствующий певец, исполнявший перед незнакомой ему аудиторией более или менее закрепленный текст. На рапсодической стадии исполнение уже отделилось от творчества, хотя отдельные рапсоды могли быть одновременно и поэтами. «Гомера» в античности представляли себе рапсодом. Гомеровские поэмы декламировались на празднествах; исполнение их принимало иногда форму состязания рапсодов: так, в VI в. до н. э. афинский тиран Писистрат учредил на панафинейском («всеафинском») празднестве состязание рапсодов, выступавших с декламацией отдельных частей «Илиады» и «Одиссеи» в порядке последовательности текста. Исполнение эпоса на празднествах обставлялось весьма торжественно. Роскошно разодетый артист, с золотым или лавровым венком на голове, держал в руке жезл, символ магической власти и права слова на собрании. Старинная лира была уже не нужна: рапсод декламировал, сопровождая свое чтение оживленной жестикуляцией. Исполнение, однако, всегда сохраняло некоторый характер напевности. «Илиада» и «Одиссея» рассчитаны на рапсодическое исполнение и предполагают закрепленный текст. Некоторые части их (например речи действующих лиц) имеют сложное и искусное построение, которое немедленно распалось бы, если бы поэмы были предоставлены на произвол устной импровизации.

Гомеровские поэмы написаны гексаметром. Нужно, однако, иметь в виду, что греческая система стиха коренным образом отличается от русской. В то время как русское стихосложение основано на упорядочении ударных и неударных слогов, отличающихся друг от друга своей силой, греческая стиховая система основана на различии в длительности («количестве») слогов. Греческое слово состоит из слогов, которые по степени своей длительности разделяются на краткие (обозначаемые знаком  $\cup$ ) и долгие ( $—$ ). Упорядоченное чередование долгих и кратких слогов и составляет греческий стих. Ритмически сильные части стиха падают при этом на долгие слоги,<sup>1</sup> ритмически слабые — на долгие или краткие слоги. Ударение в греческом языке имелось, но оно было музыкальным, т. е. ударный слог характеризовался не усилением голоса, как в русском языке, а его повышением; в стихе это ударение роли не играет и может встретиться одинаково на ритмически сильных и ритмически слабых местах стиха. Эти особенности античного стихосложения в современном чтении обычно не воспроизводятся: у нас принято условное чтение, при котором на всех ритмически сильных местах античного стиха делается силовое ударение, и античное чере-

<sup>1</sup> В некоторых размерах допускается замена этого долгого слога двумя тесно связанными в произношении краткими слогами.

дование долгих и кратких слогов приравнивается к чередованию ударности и неударности привычного нам тонического стихосложения. На этом же принципе основаны перенесения античных размеров в новую литературу, «переводы размером подлинника» и т. п., так как античный ритм не поддается воспроизведению средствами современных европейских языков.

Гексаметр («шестимерник») состоит из шести стоп. Первый слог каждой стопы долг (—) и образует ее повышение; понижение образуется двумя краткими слогами (UU) или одним долгим (—). Стопа бывает дактилической (—UU) или спондеической (—); понижение последней стопы стиха всегда односложно, а в предпоследней обычно двусложно. Схема гексаметра: —UU,—UU,—UU,—UU,—UU,—. Игра дактилей и спондеев придает античному гексаметру значительную гибкость и богатство ритмических вариаций. Существенным моментом в ритме гексаметра является также цезура, обязательный словораздел в н у т р и третьей или четвертой стопы; так, в приводимом ниже начальном стихе «Илиады» мы находим цезуру после первого долгого слога третьей стопы, между словами theā и Pelēiādeo. Помощью цезуры образуется задержка ритмического движения, разделяющая стих на две части, но создающая ощущение, что части эти не самостоятельны, а принадлежат единому целому. Ощутить богатство и разнообразие ритма в эпическом стихе можно, конечно, только при громком чтении, но гомеровский эпос предполагает исполнение рапсода перед аудиторией. Впрочем и вся последующая греческая художественная литература рассчитана на чтение вслух, что всегда следует иметь в виду читателю нашего времени, привыкшему к чтению «про себя».

Соответственно этому чередованию античных дактилей и спондеев в античном гексаметре, в русском гексаметре допускаются между ударениями односложные интервалы, кроме обычных двусложных (дактило-хореический гексаметр). Первый стих «Илиады» Μενίπ αἰδέ, theā, Pelēiādeo Āchilēōs (спондей в третьей стопе) звучит в переводе Гнедича: Гнѣв, богѣня, воспой Ахиллѣса, Пелѣева сына (первая стопа — хорей).

Рифмой гомеровский стих, как и вообще античное стихосложение, не пользуется.

#### 6) Гомеровский вопрос

Пока песенное творчество не отрывалось от исполнения, и прозвучавшая песня бесследно исчезала, поэтическая индивидуальность аэда-импровизатора терялась в общем потоке коллективного эпического творчества. На рапсодической стадии эпоса, при исполнении более или менее закрепленного текста, уже может встать вопрос об «авторстве» в отношении данного текста, о поэте, давшем определенное художественное оформление героических сказаний. На первых порах, однако, имя поэта не вызывает к себе особого интереса и легко забывается. Эпические поэмы часто остаются безыменными, несмотря на наличие письменно зафиксированного текста: таковы, например, старофранцузская «Песнь о Роланде» или немецкая «Песнь о Нибелунгах».

«Илиада» и «Одиссея» связаны в античной традиции с определенным именем поэта, с Гомером.

Точных сведений о предполагаемом авторе «Илиады» и «Одиссеи» античность не имела: Гомер был легендарной фигурой, в биографии которой все оставалось спорным. Известно античное двустичие о «семи городах», приписывавших себе честь быть родиной Гомера. В действительности этих городов было больше, чем семь, так как в разных вариантах предания имена «семи городов» перечисляются по-разному. Не менее спорным было время жизни Гомера: античные ученые давали различные датировки, начиная с XII и кончая VII вв. до н. э. То, что рассказывается о его жизни, фантастично: таинственное внебрачное рождение от бога, личное знакомство с мифическими персонажами эпоса, странствие по тем городам, которые считали Гомера своим гражданином, украденные у Гомера рукописи произведений, относительно авторства которых существовали споры, — все это типичные домыслы биографов, пытавшихся чем-либо заполнить жизнеописание Гомера при отсутствии сколько-нибудь прочного предания. Самое имя «Гомер», вполне мыслимое как греческое собственное имя, нередко истолковывалось и в древности и в Новое время, как имя нарицательное; так, источники сообщают, что у малоазиатских греков слово «гомер» обозначало слепца. Предание рассказывает о слепоте Гомера, и в античном искусстве он всегда изображается слепым стариком. Имя Гомера имело почти собирательный характер для эпической поэзии. Гомеру приписывались, кроме «Илиады» и «Одиссеи», многие другие поэмы, входившие в репертуар рапсодов; под именем Гомера дошел до нас сборник эпических гимнов и мелких стихотворений. В V в. до н. э., с зарождением исторической критики, начинают на основании различных соображений отделять «подлинного» Гомера от неподлинного. В результате этой критики за Гомером признаются лишь «Илиада» и «Одиссея», а также «Маргит», не дошедшая до нас пародийная поэма о герое-дурачке. В более позднее время отдельные античные ученые высказывали мысль, что «Илиада» и «Одиссея» принадлежат разным авторам, и Гомеру они приписывали только «Илиаду». Преобладало, однако, противоположное мнение, связывавшее имя Гомера с обеими поэмами; различие в стиле между патетической «Илиадой» и более спокойной «Одиссеей» объясняли тем, что Гомер составил «Илиаду» в молодости, а «Одиссею» на склоне лет. Ни у кого не возникало сомнения в том, что каждая из поэм является плодом творчества индивидуального поэта; спор шел лишь о личном тождестве творца «Илиады» с творцом «Одиссеи». Не возникало также сомнения в историческом существовании Гомера и в том, что он является автором по крайней мере «Илиады».

Исходя из положения о единоличном авторе (или двух авторах) гомеровского эпоса, античная критика считала себя, однако, вправе поставить другой вопрос: сохранились ли поэмы в своем первоначальном виде? Античные филологи, издавая и комментируя Гомера, замечали в поэмах многочисленные сюжетные неувязки, противоречия, повторения, стилистический разнобой. Относить эти недостатки на счет автора, Гомера, решались очень немногие. В представлении древних Гомер всегда оставался величайшим поэтом, «Илиада» и «Одиссея» — недостижимыми образцами эпоса. Причину недостатков усматривали поэтому в дурной сохранности гомеровского текста, пострадавшего от произвольных вставок. Ученые издатели считали своим долгом очищать текст поэм, устранив или по крайней мере

отмечая подозрительные места. Так поступал, например, знаменитый издатель и комментатор Гомера Аристарх (около 217—145). Другое направление в античной критике предложило более радикальное решение вопроса. Были сведения, что Писистрат, вводя на панафинейском празднестве рапсодическое исполнение гомеровских поэм (стр. 44), позаботился и об установлении некоторого официального текста. С редакционной работой, проделанной при Писистрате, связывали, например, несколько вставок в гомеровские поэмы, относящихся к прославлению Афин. С другой стороны, античные ученые замечали, что гомеровские герои не пользуются письменностью, что от эпохи Троянской войны не сохранилось письменных памятников. В связи с этими наблюдениями предание о писистратовской редакции «Илиады» и «Одиссеи» получило новую форму: Гомер не пользовался письмом, и произведения его сохранились лишь устно, в памяти певцов, в виде отдельных песен; при Писистрате эти разрозненные песни были собраны воедино. С этой точки зрения текст гомеровских поэм прошел три этапа: целостный и законченный в устах самого Гомера, он расплылся и подвергся искажениям со стороны рапсодов; наконец, писистратовская редакция восстановила утраченную целостность, не имея уже возможности устранить противоречия между отдельными песнями, накопившиеся в период их устной передачи. Высказывалось также предположение, что писистратовские редакторы включили в текст и такие песни Гомера, которые к составу поэм не относились, что, например, 10-я книга «Илиады» (стр. 34) представляет собой самостоятельное произведение. Эти радикальные гипотезы находили, однако, немного сторонников и известны нам, к сожалению, лишь отрывочно.

Сомнения в первоначальной целостности поэм вообще не возникало. Признавая гомеровский эпос образцом и нормой художественного творчества, предметом «подражания» и «соревнования» для позднейших поэтов, античность не могла отказаться от представления об изначальном совершенстве, а стало быть и законченности каждой из поэм. На этой же позиции стояли теоретики эпохи Возрождения вплоть до XVI в.

В эпоху классицизма XVII в. развилось отрицательное отношение к поэмам Гомера (ср. стр. 5), и литературная критика отыскивала в них всевозможные недостатки, главным образом с точки зрения невыполнения устанавливавшихся классицизмом «правил» эпической композиции. В «Илиаде» замечали отсутствие «единого плана», «единого героя», повторения и противоречия. Уже тогда аббат д'Обиньяк доказывал, что «Илиада» не является единым целым и представляет собой механическое соединение самостоятельных, не связанных между собой песен об осаде Трои, что единого Гомера не существовало, а было много «гомеров», т. е. слепых певцов, исполнявших эти песни. Идеи д'Обиньяка не имели успеха у современников: к проблемам «устного» творчества поэтика классицизма относилась пренебрежительно.

Первая строго научная постановка «гомеровского вопроса» принадлежит Фридриху-Августу Вольфу, выпустившему в 1795 г. «Введение к Гомеру» (*Prolegomena ad Homerum*). Вольф писал уже в обстановке повышенного интереса к народной поэзии, развившегося в Англии и в Германии в эпоху Просвещения. Враждебное классицизму направление в литературе и эстетике устанавливало

глубокую, принципиальную разницу между «естественным» народным и «искусственным» книжным эпосом; поэмы Гомера относили к первой категории. Немецкий поэт и критик Гердер (1744—1803) считал Гомера «народным поэтом», импровизатором, песни которого впоследствии были записаны из уст позднейших певцов. Этим идеям, высказывавшимся ведущими писателями и мыслителями эпохи, Вольф пытался дать исторически документированное обоснование. Он приводит три аргумента против традиционного представления о единстве гомеровских поэм: 1) сравнительно позднее развитие письменности у греков, которое он относит к VII—VI вв. до н. э.; 2) античные сообщения о первой записи поэм при Писистрате; 3) отдельные вставки и противоречия в поэмах. Невозможность создания больших поэм в бесписьменное время<sup>1</sup> и ненужность их в эпоху, когда требовались лишь краткие застольные песни в честь богов и героев, приводят Вольфа к убеждению, что «Илиада» и «Одиссея» не что иное, как собрание отдельных песен. Песни эти сохранились в памяти рапсодов и были записаны лишь при Писистрате; тогда же была проведена некоторая редакционная работа по их объединению. Вольф не отрицает единства и целостности поэм, но считает, что это единство лежит уже в самом материале, в мифе, и не требует поэтому предположения о едином авторе поэм. Тем не менее Вольф допускает, что большинство отдельных песен, вошедших в поэмы, принадлежит одному певцу, которого он называет Гомером; позднейшие певцы составили ряд других песен, которые сохранялись в рапсодическом предании вместе с подлинным Гомером и были объединены с ним при Писистрате. Это последнее предположение Вольфа является компромиссом, уступкой традиции и не вытекает из его основных доводов. Уже в 1796 г. известный немецкий романтик Фр. Шлегель, развивая положения Гердера и Вольфа, сделал из них последовательный вывод: художественная целостность поэм связана не с творческим замыслом индивидуального автора, а с единством «творящего народа». Другими словами: гомеровский эпос является результатом коллективного творчества народных поэтов.

После появления труда Вольфа исследователи «гомеровского вопроса» разделились на два лагеря — «вольфианцев», или «аналитиков», считавших, что отдельные части гомеровских поэм сложены различными певцами, и «унитариев», защитников «единого» Гомера.

В дальнейшем развитии науки один из основных доводов, выдвигавшихся Вольфом в пользу его теории, был признан совершенно ошибочным, а именно — его взгляд на позднее развитие греческой письменности. Открытия в области греческих надписей показали, что письменность была отлично известна грекам задолго до VII—VI вв. и уже в VIII в. была в широком употреблении. Эпоха создания «Илиады» и «Одиссеи» не может рассматриваться как бесписьменное время. С другой стороны, было выяснено, что сообщения о писистратовской редакции представляют собой в значительной мере домыслы позднеантичных ученых и не дают основания видеть в работе над текстом, проведенной при Писистрате, первую запись гомеровских поэм. Центр тяжести «гомеровского вопроса» перешел на третий

<sup>1</sup> Вольф представляет себе емкость репертуара древних певцов гораздо меньшей, чем она на самом деле бывает в бесписьменных обществах: певцы запоминают большие массы текста, размером в десятки тысяч стихов.

аргумент Вольфа, им самим менее всего разработанный, на противоречия и неувязки между отдельными частями поэм. Вскрывая эти противоречия, вольфианцы пытались выделить в «Илиаде» и «Одиссее» их составные части и нарисовать картину возникновения гомеровского эпоса.

В 30-х гг. XIX в. среди вольфианцев оформилось два направления. Одно из них видело в гомеровских поэмах только механическое объединение независимых друг от друга эпических стихотворений на темы из сказаний троянского цикла. Эта мысль нашла наиболее яркое выражение в «песенной теории» Лахмана (1837), который считал «Илиаду» состоящей из 18 самостоятельных песен малого размера. Ни одна из этих песен не является законченным целым, многие не имеют ни начала ни конца, но Лахмана это обстоятельство не смущало: он полагал, что народные сказания имеют общеизвестный твердый и устойчивый сюжет и что народный певец может начать с любого момента движения сюжета и любым моментом кончить. Другой разновидностью этого же направления является так наз. «теория компиляции», усматривавшая в гомеровских поэмах объединение не песен, а единиц большего размера, «малых эпосов». Там, по Кирхгофу (1859), «Одиссея» является «обработкой» четырех самостоятельных поэм — поэмы о путешествии Телемаха, двух поэм о странствиях Одиссея и, наконец, поэмы о возвращении Одиссея на родину. «Малый эпос» представляется с этой точки зрения посредствующим звеном между песней и большой поэмой.

Второе направление представлено теорией первоначального ядра», созданной Германном (1832). Согласно этой теории «Илиада» и «Одиссея» возникли не как соединение самостоятельных произведений, а как расширение некоего «ядра», заключавшего в себе уже все основные моменты сюжета поэм. В основе «Илиады» лежит «пра-Илиада», в основе «Одиссеи» — «пра-Одиссея», и та и другая — небольшие эпосы. Позднейшие поэты расширяли и дополняли эти эпосы введением нового материала; иногда возникали параллельные редакции одного и того же эпизода. В результате ряда последовательных «расширений» «Илиада» и «Одиссея» выросли к VI в. до тех размеров, в которых они и поныне нам известны. Противоречия внутри эпоса создались в процессе «расширения» их разными авторами, но наличие основного «ядра» в каждой из поэм обеспечило сохранение известных элементов единства.

В противоположность всем этим теориям унитарии выдвигали на первый план моменты единства и художественной цельности обеих поэм, а частные противоречия объясняли позднейшими вставками и искажениями. К числу решительных унитариев принадлежал Гегель (1770—1831). По мнению Гегеля, гомеровские поэмы «образуют истинную, внутренне ограниченную эпическую целостность, а такое целое способен создать лишь один индивид. Представление об отсутствии единства и простом объединении различных рапсодий, составленных в сходном тоне, является антихудожественным и варварским представлением». Гомера Гегель считал исторической личностью.

Проблема происхождения гомеровских поэм остается нерешенной и по настоящее время. Современное состояние «гомеровского вопроса» можно свести к следующим положениям.

а) Несомненно, что в материале «Илиады» и «Одиссеи» имеются наслоения различного времени, от «микенской» эпохи вплоть до VIII—VII вв. до н. э. То обстоятельство, что гомеровский эпос сохранил ряд воспоминаний о времени, письменных источников о котором у позднейших греков не было, свидетельствует о непрерывности устного эпического предания. Песни о «микенском» времени передавались из поколения в поколение, переделывались, дополнялись новым материалом, переплетались между собой. Многовековая история греческих героических сказаний, их странствия и переход из европейской Греции на малоазийское побережье, эпическое творчество эолян и ионян, — все это отложилось напластованиями в сюжетном материале и стиле эпоса и в картине гомеровского общества. Однако эти напластования не лежат в поэмах сплошными массами; обычно они находятся в пестром смешении.

б) Столь же несомненны элементы единства, связывающие каждую из поэм в художественное целое. Единство это обнаруживается как в построении сюжета, так и в обрисовке действующих лиц. Если бы «Илиада» была циклом песен о Троянском походе или о подвигах Ахилла, она содержала бы последовательное изложение всего сказания о Трое или об Ахилле и заканчивалась бы, если не пожаром Трои, то, по крайней мере, гибелью Ахилла. Между тем «Илиада» ограничена рамками «гнева Ахилла», т. е. одного эпизода, сюжета небольшой длительности, и в пределах этого эпизода разворачивает обширное действие. Песенным циклам такая композиционная манера не свойственна. Когда, с погребением Патрокла и Гектора, все последствия «гнева» исчерпаны, поэма заканчивается. Целостность «Илиады» достигается подчинением хода действия двум моментам: «гнев Ахилла» дает возможность выдвинуть ряд других фигур как ахейских, так и троянских, действующих в его отсутствие, и вместе с тем создать из Ахилла центральную фигуру поэмы; с другой стороны, «решение Зевса» объясняет неуспех ахейцев и разнообразит действие введением олимпийского плана. Еще резче выражены моменты единства в «Одиссее», где оно обусловлено целостностью сюжета о «возвращении мужа», и даже такая сравнительно обособленная часть поэмы, как поездка Телемаха, не имеет характера самостоятельного целого. Метод разворачивания обширного действия в рамках короткого эпизода применен и в «Одиссее»: поэма начинается в тот момент, когда возвращение Одиссея уже близко, и все предшествующие события, скитания Одиссея, вложены в уста самому герою, как его рассказ на пиру у феаков, в соответствии с традиционной формой повести о сказочных землях (ср. стр. 38). Образы действующих лиц в обеих поэмах последовательно выдержаны на всем протяжении действия и постепенно раскрываются в его ходе; так, образ Ахилла, данный в 1-й книге «Илиады», все время усложняется, обогащаясь новыми чертами в книгах 9, 16 и 24.

в) Наряду с наличием ведущего художественного замысла, и в «Илиаде» и в «Одиссее» можно установить ряд неувязок, противоречий в движении сюжета, не доведенных до конца мотивов и т. п. Эти противоречия эпоса, по крайней мере в значительной своей части, проистекают из разнородности объединенного в поэмах материала, не всегда приведенного в полное соответствие с основным ходом действия. Самое стремление к концентрации действия приводит иногда к невыдержанности ситуаций. Так, сцены 3-й книги

«Илиады» (единоборство Париса с Менелаем, смотр со стены) были бы гораздо уместнее в начале осады Трои, чем на десятый год войны, к которому приурочено действие «Илиады». В гомеровском повествовании часто удается обнаружить остатки более ранних стадий сюжета, не устраненные последующей переработкой; сказочные материалы, лежащие в основе «Одиссеи», подверглись, например, значительной переделке в целях смягчения грубо-чудесных моментов, но от прежней формы сюжета сохранились следы, ощущаемые в контексте нынешней «Одиссеи» как «противоречия».

г) Малая песня была предшественницей большой поэмы, но взгляд на поэму, как на механическое объединение песен, выдвинутый «песенной теорией», является ошибочным. Песенная теория не только не может объяснить художественную целостность гомеровских поэм, она противоречит всем наблюдениям над эпической песней у тех народов, где эта песня дошла до нас в записях или сохраняется в быту. Песня всегда имеет законченный сюжет, который она доводит до развязки. Представление Лахмана, будто певец может оборвать свою песню на любом моменте развития сюжета, не отвечает действительности. Различие между «большим» эпосом и «малой» песней не в степени законченности сюжета, а в степени его развернутости, в характере повествования. В эпосе создается, по сравнению с песней, новый тип распространенного повествования, с усложненным действием, с введением гораздо большего количества фигур, с подробным описанием обстановки и раскрытием душевных переживаний героев в их размышлениях и речах. «Гнев Ахилла» мог бы служить сюжетом песни, но повествование «Илиады» в целом и в большинстве эпизодов относится уже не к песенному, а к «распространенному» стилю. В поэме гомеровского типа эпическое творчество поднимается на более высокую ступень по сравнению с песней, и она не может возникнуть из механического объединения песен. Создаваясь на основе песенного материала, поэма представляет собой творческую переработку этого материала в соответствии с более высоким культурным уровнем и более сложными эстетическими запросами.

д) Расхождение между ведущим художественным замыслом и материалом, собранным в гомеровских поэмах, допускает различные объяснения. Расхождение это могло явиться в результате того, что малого размера «пра-Илиада» и «пра-Одиссея», заключавшие в себе уже весь основной замысел, подверглись впоследствии различным переработкам и расширениям (теория «ядра»). В противоположность этому унитарная гипотеза предполагает, что художественный замысел поэм в их нынешней форме является уже последней стадией в истории их сложения, т. е. что каждая из поэм имеет своего «творца», который перерабатывал старинный материал, подчиняя его своему замыслу, но не в силах был уничтожить все следы разнообразия использованного им материала. Очень распространено также мнение, что «Илиада» и «Одиссея», уже в качестве больших поэм, были дополнены рядом новых эпизодов. Конкретная история сложения гомеровского эпоса остается, таким образом, спорной.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Автор настоящей книги является по своим личным взглядам на «гомеровский вопрос» сторонником унитарной гипотезы; унитарная точка зрения проведена им во вступительных статьях и комментариях к новому изданию «Илиады» в переводе Гнедича и «Одиссеи» в переводе Жуковского (Academia, 1935).

## 7) Гомеровское искусство

Гомеровские поэмы являются классическим образцом эпоса, т. е. большой эпической поэмы, создающейся на основе фольклорного песенного творчества. Их художественные достоинства неразрывно связаны с той невысокой стадией общественного развития, на которой они возникли. «Относительно искусства известно, — писал Маркс, — что определенные периоды его расцвета не находят ни в каком соответствии с общим развитием общества... Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные формы, имеющие крупное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития».<sup>1</sup> Ступень общественного развития, к которой относится гомеровский эпос, была определена Энгельсом (см. цитату на стр. 41), как эпоха разрушения родового строя, роста богатств отдельных лиц, предшествующая возникновению государства. На фоне этих социальных отношений уясняются основные особенности гомеровской поэтики.

Гомеровское искусство по своей напразденности реалистично, но это — стихийный, примитивный реализм.

В то время как фольклорная песня обычно сосредоточивает внимание на небольшом количестве действующих лиц, зачастую бледно охарактеризованных, гомеровские поэмы развертывают обширную галерею индивидуальных характеров. «Люди несходны», — говорится в «Одиссее», — «те любят одно, а другие другое» (кн. 14, ст. 228), и Маркс (Капитал, т. I. Соч., т. XVII, 1937, стр. 403) цитирует эти слова, как иллюстрацию прогрессивного значения ранних стадий разделения труда для развития индивидуальных склонностей и талантов. Гомеровские характеры, несмотря на многочисленность выведенных фигур, не повторяют друг друга. Надменный Агамемнон, прямодушный и смелый Аякс, несколько нерешительный Менелай, пылкий Диомед, умудренный опытом Нестор, хитроумный Одиссей, глубоко и остро чувствующий и осененный трагизмом своей «кратковечности» Ахилл, легкомысленный красавец Парис, стойкий защитник родного города и нежный семьянин Гектор, отягощенный летам и невзгодами добрый старец Приам, каждый из этих героев «Илиады» имеет свой выпукло очерченный облик. Такое же разнообразие наблюдается в «Одиссее», где даже буйные «женихи» получают индивидуализованные характеристики. Индивидуализация распространяется и на женские фигуры: образ жены представлен в «Илиаде» Гекубой, Андромахой и Еленой, в «Одиссее» Пенелопой, Еленой и Аретой, — и все эти образы совершенно различны; однако при всем разнообразии индивидуальных характеров, персонажи греческого эпоса не противопоставляют себя обществу, остаются в рамках коллективной этики. Воинская доблесть, доставляющая славу и богатство, стойкость и самообладание, мудрость в советах и искусство в речах, воспитанность в отношениях с людьми и почтение к богам, — все эти идеалы

<sup>1</sup> К. Маркс. К критике политической экономии. Соч., т. XII, I, 1933, стр. 200.

родовой знати стоят неизбежно для гомеровских героев, вызывая между ними постоянное соревнование.

Тщиться других превзойти, непрерывно пылать отличиться

«Илиада», кн. 6, ст. 208.

Индивид уже выделился внутри родового коллектива, но еще не оторвался от него, и это пробуждение индивида получило у Гомера свежее, реалистическое изображение.

Еще Гегель заметил, что гомеровский индивид свободен, и над ним не тяготеет аппарат государственного принуждения. «Все то, что позднее становится твердой религиозной догмой или гражданским и моральным законом, остается еще вполне живым умонастроением, не отделимым от отдельного индивидуума, как такового». В изображаемом у Гомера обществе, по словам Энгельса, «не существовало еще отделенной от народа общественной власти»,<sup>1</sup> и герой чувствует себя самостоятельным даже тогда, когда он следует нормам родовой морали. Личность и общество не находятся в противоречии друг с другом, и это придает гомеровским фигурам цельность и яркость индивидуального облика.

Однако при всей жизненности и человечности гомеровских образов, они статичны, и им недоступно внутреннее развитие. Характер героя твердо зафиксирован в немногих основных чертах и показан в действии, но в ходе этого действия он не меняется. Анализа внутренних переживаний в греческом эпосе мы не находим. Когда герой охвачен противоречивыми чувствами и, наконец, принимает решение, поэт еще не умеет мотивировать это решение. Характерным образцом этого может служить сцена в 1-й книге «Илиады», когда разгневанный Ахилл колеблется, вынуть ли ему меч и убить Агамемнона или сдержаться. Он уже извлекает меч, но затем опускает его обратно в ножны. Для того чтобы мотивировать эту смену настроений, поэту понадобилось «божественное» вмешательство: к Ахиллу незримо является богиня Афина и побуждает его к спокойствию. Переживания героев просты и наивны как по содержанию, так и по способу своего выражения, и художественная яркость гомеровских образов неразрывно связана с их примитивными чертами. Позднейший читатель легко заполняет своим внутренним содержанием эти переживания, не раскрытые древним художником, но правильно зафиксированные в их внешних проявлениях.

Показывая многочисленные образы в различных ситуациях и сочетаниях, гомеровский эпос достигает очень широкого охвата действительности. «Илиаду» и «Одиссею» называли даже «энциклопедией древности» (Гнедич); это не совсем верно, так как в поэмах наблюдается известное архаизирование, исключение некоторых сторон современности из картины «героического века»; тем не менее в них собран огромный материал, относящийся к разнообразнейшим сторонам греческой культуры. Различию в материале соответствует и различие в тоне повествования. Боевые картины «Илиады» чередуются с трогательными сценами в стенах осажденной Трои и несколько комическими пререканиями на Олимпе; в «Одиссее» мы находим быт и сказку, героiku и идиллию. Очень ярко характеризуют это

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, 1, 1937, стр. 84.

стремление гомеровского эпоса к универсальности те изображения, которыми олимпийский художник Гефест украшает щит Ахилла (стр. 35). В поле зрения эпического певца входит не только быт, непосредственно окружающий его героев, но и диковины чужих земель, особенности народов, редкие и непонятные обычаи. Гомеровские поэмы являются в силу этого несравненным по богатству материала историческим источником. Многосторонний интерес к природе и быту связан с повышением чувства реальности. Выше уже указывалось, что гомеровское повествование устраняет из мифологических сюжетов то, что на данной стадии развития представлялось слишком грубо фантастическим. По старинному преданию, Ахилл был «неуязвим», но «Илиада» отвергает эту архаическую черту. «Тело его, как и всех, пронизаемо острой медью», говорит о нем один из троянцев. «Неуязвимость» заменена крепким щитом, изделием Гефеста. Даже в странствиях Одиссея сказочные элементы оказываются смягченными при сравнении их с соответствующими фольклорными сюжетами, и сказка уже перемежается с сообщениями мореплавателей о достопримечательностях далеких стран.

Многообразная действительность, отраженная в эпосе, изображена с чрезвычайной наглядностью, но и наглядность эта заключается в себе много примитивного. Она достигается в значительной мере тем, что художник уходит целиком в изображение деталей, независимо от их значения для целого. В «Илиаде» много описаний боев, но они не имеют характера массовых сцен, а распадаются на ряд отдельных единоборств, которые рассказываются самостоятельно, одно за другим, в медленном темпе; общая картина складывается только из сопоставления отдельных моментов. С чрезвычайной подробностью описываются в поэмах отдельные предметы. Гегель замечает по этому поводу, что Гомер «в высшей степени обстоятелен в описании какого-либо жезла, скипетра, постели, оружия, одежды, дверных косяков и не забывает даже упомянуть петли, на которых поворачивается дверь», и справедливо ставит эту особенность гомеровского изображения в связь с неразвитостью разделения труда, с простотой образа жизни героев, которые сами занимаются варкой пищи, изготовлением предметов домашнего обихода; поэтому вещи представляют для них нечто лично близкое и «стоят пока еще в одном и том же ранге». В гомеровском повествовании недостает перспективы. Универсальность изображения создается благодаря обилию эпизодов и мелких сцен, но они тормозят развитие действия, и рельефная отделка частей заслоняет общее движение целого.

Любопытным остатком примитивного способа рассказа является и так называемый «закон хронологической несовместимости»: два события, которые по существу должны происходить одновременно, излагаются не как параллельные, а как происходящие последовательно во времени, одно за другим. Закончив одно событие, рассказчик не возвращается назад, а переходит ко второму событию так, как будто то, о чем позже рассказывается, должно и произойти позже.

В изображении общего хода действия, в сцеплении эпизодов и отдельных сцен огромную роль играет «божественное вмешательство». Сюжетное движение определяется необходимостью, лежащей вне характера изображаемых героев, волею богов, «судьбою». Мифологический момент создает то единство в картине мира, которое эпос не в состоянии охватить рационально. Для гомеровской трак-

товки богов характерны, однако, два обстоятельства: боги Гомера гораздо более очеловечены, чем это имело место в действительной греческой религии, где еще сохранялся культ фетишей, почитание животных и т. п.; им полностью приписан не только человеческий облик, но и человеческие страсти, и эпос индивидуализирует божественные характеры так же ярко, как человеческие. Во-вторых, боги наделены — особенно в «Илиаде» — многочисленными отрицательными чертами: они мелочны, капризны, жестоки, несправедливы. В обращении между собой боги гораздо более грубы, чем люди: на Олимпе происходит постоянная перебранка, и Зевс нередко угрожает побоями Гере и прочим строптивым богам. Никаких иллюзий «благости» божественного управления миром «Илиада» не создает. Иначе в «Одиссее»: там, наряду с чертами, напоминающими богов «Илиады», встречается и концепция богов как блюстителей справедливости и нравственности.

Мифологический характер эпоса не случаен. Как уже указывалось (стр. 23), миф представляет собой для античного человека сферу образцового, типического, прообраз действительности. В соответствии с возвышенностью этой сферы, эпос отличается торжественностью стиля, на которую обратила внимание уже античная критика. Греческий писатель I в. н. э. Дион Хрисостом говорит: «Гомер все прославлял, животных и растения, воду и землю, оружие и коней. Можно сказать, что, стоит ему о чем-либо упомянуть, он уже не способен пройти мимо этого без хвалы и прославления. Даже того единственного, кого он хулил, Ферсита, он называет громогласным витией».

В стиле poem сохранилось много элементов, восходящих к песенной, полумимовизационной стадии развития эпоса. Сюда относятся так называемые типические места, повторяющиеся всякий раз, когда повествование доходит до определенной точки в описании боя, пира, плавания корабля и т. п., например, типическое описание пира:

Все пировали, никто не нуждался на пиршестве общем;  
И когда питием и пищею глад утолили,  
Юноши, паки вином наполнивши до верху чаши,  
Кубками всех обносили, от правой страны начиная.

Боги, люди, вещи — все получает эпитеты: Зевс — «тучегонитель», Гера — «волоокая», Ахилл — «быстроногий», Гектор — «шлемоблещущий», копьё — «длиннотенное», корабль — «красногрудый», море — «многошумное» и т. д. Количество этих эпитетов очень велико. Для Ахилла использовано, например, 46 эпитетов. Иногда эпитеты приобретают характер «постоянных», т. е. употребляются независимо от того, уместны ли они в данной связи: так, небо даже днем получает эпитет «звездного».

Вообще в поэмах много повторений. Повторяются не только эпитеты и типические места, но и целые речи. Вычислено, что в «Илиаде» и «Одиссее» число стихов, повторяющихся полностью или с небольшими отклонениями, достигает 9253, т. е. трети всего состава poem. При устном исполнении такие повторы служат моментами отдыха и ослабления внимания для слушателей. В некоторых случаях повторяющиеся формулы необходимы для правильного понимания слышимого. В диалоге реплика всегда вводится формулой, указывающей, кому реплика принадлежит, например:

Быстро к нему обратясь, вещал Агамемнон могучий.

Такие формулы позволяют следить за движением диалога и предохраняют слушателя от ошибок.

Характерное для эпоса неторопливое, обстоятельное изложение, пересыпанное повторяющимися эпитетами и формулами, образует так называемое «эпическое раздолье». Однако наряду с этим замедленным изложением, у Гомера встречается и сжатый рассказ в быстром темпе.

Повествование о мифологическом прошлом, претендующее на историческую достоверность, ведется в безличном тоне. Личность певца ступает перед «знанием», полученным «от Музы». Это не означает, что в поэмах совершенно отсутствуют высказывания и оценки певца, но их немного. Очень редко встречается даже прямая характеристика действующих лиц (так в отношении ненавистного поэту Ферсита). Герои характеризуются их собственными действиями и речами, или характеристика их вкладывается в уста других действующих лиц (например в сцене «смotra со стены»). Речи героев, диалоги или монологи, являются одним из излюбленных приемов характеристики в гомеровском эпосе, и техника их построения достигает очень высокого уровня; античная критика усматривала в Гомере предвестника позднейшей науки о красноречии, реторике. Особенной известностью пользовались речи и сцены посольства к Ахиллу (9-я книга «Илиады»).

Особого упоминания заслуживают гомеровские сравнения. Они разворачивают перед слушателями целые картины, независимые от хода рассказа и далеко выходящие за рамки того образа, который послужил поводом для сравнения. Так, в 12-й книге «Илиады» ахейцы и троянцы кидают друг в друга камни (ст. 278 и сл.):

Словно как снег, устремившись, хлопьями сыплется частый,  
В зимнюю пору, когда громовержец Кронион восходит  
С неба снежить человекам, являя могущества стрелы,  
Ветры все успокоивши, сыплет он снег непрерывный,  
Гор высочайших главы и утесов верхи покрывая,  
И цветущие степи и тучные пахареи нивы;  
Сыплется снег на берега и на пристани моря седого;  
Волны его, набежав, поглощают; но все остальное  
Он покрывает, копь свыше обрушится Зевсова вьюга, —  
Так от воинства к воинству частые камни летали.

Сравнение — традиционный прием народной песни, но в гомеровском эпосе оно получает особое применение и служит для введения материала, не находящего себе места в обычном ходе повествования. Сюда относятся картины природы. Описание природы, как фона для рассказа, еще чуждо «Илиаде» и только в зачаточном виде встречается в «Одиссее»; зато она широко используется в сравнениях, где даются зарисовки моря, гор, лесов, животных и т. д. Нередки сравнения из жизни человеческого общества, причем очень любопытно, что в сравнениях упоминаются такие черты быта и общественных отношений, которые устраняются из повествования о веке героев. В то время как эпос в общем рисует картину социального благополучия в героические времена, в сравнениях появляются неправедные судьи, бедная вдова-ремесленница, добывающая своим трудом скудное пропитание для детей. Особенно характерны сравнения для стиля «Илиады»; «Одиссея» пользуется ими гораздо реже.

В гомеровском искусстве имеется много черт, не являющихся специфической особенностью греческого эпоса и свойственных также и эпическому творчеству других народов; но нигде художественные возможности примитивного реализма не нашли такого яркого воплощения, как в гомеровских поэмах.

И, наконец, то, что ставит «Илиаду» и «Одиссею» на совершенно особое место среди эпопей мировой литературы, это — ж и з н е у т в е р ж д а ю щ е е и г у м а н н о е м и р о в о з з р е н и е. Мрачные суеверия первобытного общества, как например колдовство или поклонение мертвым, в поэмах преодолены. Варварский обычай надругательства над трупом врага осуждается как бесчеловечный. С одинаковой любовью в «Илиаде» обрисованы обе враждующие стороны, и, наряду с восхвалением военной удали ахейцев, даны трогательные образы защищающих свою родину троян. Поэмы прославляют доблесть, героизм, силу ума, человечность, стойкость в превратностях судьбы; и если в это утверждающее восприятие бытия вливаются скорбные ноты при мысли о краткости человеческой жизни, то сознание неизбежности смерти порождает у человека лишь желание оставить по себе славную память.

Друг благородный! Когда бы теперь, отказавшись от брани,  
Были с тобой навсегда нестареючи мы и бессмертны,  
Я бы и сам не летел впереди перед воинством биться,  
Я и тебя бы не влек на опасности славного боя;  
Но и теперь, как всегда, неисчетные случаи смерти  
Нас окружают, и смертному их ни минуток, ни избежать.  
Вместе вперед! Иль на славу кому, иль за славою сами!

«Илиада», кн. 12, ст. 322—328.

Гомеровские поэмы — народные поэмы не только в том смысле, что всеми своими корнями уходят в греческий фольклор; в своих образах они воплощают наиболее ценные черты греческого народа, определившие его исключительную роль в истории культуры. Создавшись в малоазийской Ионии, они быстро распространились по всей территории Греции, сделались своего рода «библией» греков, служили основой воспитания все время, пока существовало античное общество. Когда грек произносил слово «поэт» без всяких дальнейших пояснений, он разумел Гомера. Идеальные образы античного грека были предвосхищены на заре зарождения античного общества, в гомеровском эпосе.

Высоко ценившееся в античности гомеровское искусство было совершенно забыто средневековым Западом. Непосредственное знакомство с Гомером имелось в Средние века только в Византии, и западноевропейский эпос испытал лишь косвенное воздействие гомеровских поэм, через «Энеиду» Вергилия (стр. 385). На западе они становятся известными со второй половины XIV в. (Петрарка, Боккаччо), а значение фактора литературной жизни приобретают лишь с конца XV в. Поэты XV—XVI в. (Боярдо и Ариосто в Италии, Спенсер в Англии, Ганс Сакс в Германии) неоднократно используют сказочно-фантастические элементы «Одиссеи». Формулируемый в конце XVI в. лозунг «единства» эпической поэмы вызывает большой интерес к «Илиаде», например у Торквато Тассо в его поэме «Освобожденный Иерусалим» (1575), особенно в позднейшей редакции этой поэмы «Завоеванный Иерусалим» (1593). Однако для придворного общества периода абсолютизма гомеровские поэмы

казались недостаточно «пристойными» и «величественными» из-за не всегда почтительного отношения к богам и героям, простоты гомеровских нравов (царевна Навсикая, сама стирающая белье, «божественный» свинопас Эвмей и т. п.), «грубого» стиля и «низменных» сравнений: так, ни один из переводчиков «Илиады» до середины XVIII в. не решился передать место из 11-й книги (ст. 558—569), где медленно отступающий Аякс сравнивается с упрямым ослом. Классицизм XVII в., особенно французский, отдавал предпочтение «Энеиде» перед гомеровскими поэмами, и гомеровские сюжеты разрабатывались в обычном для этого времени стиле (например Фенелон «Приключения Телемака», 1694). Гораздо выше они ценились в Англии, как естественное произведение «гения», и эта оценка еще более повысилась, когда буржуазная струя в литературе XVIII в. создала интерес к народной поэзии. «Естественность» и «невинность» гомеровских нравов вызвали восхищение теоретиков буржуазной литературы.

Вслед за англичанами Гердер (ср. стр. 48) определяет Гомера как «народного поэта» («Голоса народов», 1778) и превозносит гомеровские поэмы за господствующее в них настроение радости и гуманности. Эта новая оценка Гомера, принесенная «неогуманизмом», становится затем господствующей. Для Гнедича «красоты поэзии гомерической, ... всемирные и вечные, как природа и сердце человека», проистекают от «простоты и силы». «Гомер и природа одно и то же». Гоголь провозглашает «Одиссею» «решительно совершеннейшим произведением всех веков», сокровищницей «младенчески-прекрасного, которое (увы!) утрачено, но которое должно возратить себе человечество, как свое законное наследство». Проблемы, возникающие из этой новой оценки, нашли классическое выражение в заключительных словах рукописи Маркса, предназначавшейся как введение к его труду «К критике политической экономии».

«Однако, — писал Маркс, — трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца.

Мужчина не может снова превратиться в ребенка или он становится ребяческим. Но разве не радуется его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не стоит в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные отношения, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> К. Маркс. К критике политической экономии. Соч. т. XII, I, стр. 203—204.

## 2. Гесиод

Героический эпос, создававшийся малоазийскими ионийцами, отражал мировоззренческие сдвиги, происходившие в передовой части греческого мира в эпоху разложения позднеродового общества. Странствующие исполнители эпических песен, рапсоды, распространяли ионийское искусство по различным областям материковой Греции, и это являлось уже одним из признаков приобщения ее к новой культуре, зарождавшейся в Ионии. Язык ионического эпоса стал первым общегреческим литературным языком, воспринятым и в тех местностях, где население говорило на других греческих диалектах; эпический гексаметр сделался основным орудием литературного выражения мыслей. Жрецы важнейшего святилища греков, храма Аполлона в Дельфах, пользовались эпическим стихом для составления оракулов.

Языком гомеровского поэта пишет и древнейший известный нам поэт материковой Греции Г е с и о д.

Время жизни Гесиода поддается лишь приблизительному определению: конец VIII или начало VII в. до н. э. Он является, таким образом, младшим современником гомеровского эпоса. Но в то время как вопрос об индивидуальном «творце» «Илиады» или «Одиссеи» представляет собой, как мы видели, сложную и не решенную проблему, Гесиод — первая ясно выраженная личность в греческой литературе. Он сам называет свое имя и сообщает о себе некоторые биографические сведения. Отец Гесиода покинул из-за жестокой нужды Малую Азию и поселился в Беотии, около «горы Муз» Геликона.

...в деревне нерадостной Аскре,  
Тягостной летом, зимою плохой, никогда не приятной.

«Работы и дни», ст. 639—640.

Беотия принадлежала к числу сравнительно отсталых сельскохозяйственных областей Греции с большим количеством мелких крестьянских хозяйств, со слабым развитием ремесла и городской жизни. В эту отсталую область уже проникали денежные отношения, подтачивавшие замкнутое натуральное хозяйство и традиционный быт, но беотийское крестьянство еще долго отстаивало свою экономическую самостоятельность. Сам Гесиод был мелким землевладельцем и вместе с тем рапсодом. Как рапсод, он, вероятно, исполнял и героические песни, но его собственное творчество относится к области дидактического (наставительного) эпоса. В эпоху ломки старинных общественных отношений Гесиод выступает как поэт крестьянского труда, учитель жизни, моралист и систематизатор мифологических преданий.

От Гесиода сохранились две поэмы: «Теогония» (Происхождение богов) и «Работы и дни». Во вступлении к «Теогонии» Гесиод рисует свое поэтическое «посвящение».

Музы, обитательницы Геликона, проходили в ночной пляске и пели чудесные песни, прославляя племя бессмертных богов.

Песням прекрасным своим обучили они Гесиода  
 В те времена, как овец под священным он пас Геликоном.  
 Прежде всего обратились ко мне со словами такими  
 Дщери великого Зевса — царя, олимпийские Музы:  
 «Эй, пастухи полевые, — несчастные, брюхо сплошное!  
 «Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду.  
 «Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем».

Ст. 22—28.

Вырезав из пышного лавра жезл (знак отличия рапсода, см. стр. 44), Музы подарили его Гесиоду, вдохнули в него дар божественных песен и приказали прославлять богов.

Гесиод, таким образом, не безличный эпический певец; он чувствует себя носителем и учителем истины, которую он противопоставляет ложным песнопениям других певцов, введенных в заблуждение Музами. В «Работах и днях» он ставит себе ту же задачу — «говорить правду». Поэмы Гесиода представляют собой попытку систематического осмысления мира и жизни с позиций свободного земледельца, обрабатывающего в упорном труде свой небольшой участок и притесняемого «царями-дароядцами», насильничающими и творящими неправый суд. Средства осмысления мира у Гесиода еще чисто фольклорные — мифы, притчи, поговорки, правила народной мудрости, но систематизация этого материала продиктована уже потребностью в выработке сознательного мирозерцания, противопоставленного идеалам родовой знати, и стремлением углубить нравственные понятия.

В этом отношении особенно показательна поэма «Работы и дни». Она написана в форме «увещания», обращенного к брату поэта Персу, который вел с Гесиодом тяжбу о наследстве, выиграл ее с помощью «царей-дароядцев» и затем, пообедав, имел намерение завести новую тяжбу. Такие «увещания» с мотивирующими их надобность повествовательными моментами хорошо известны нам из литератур древнего Востока (например из египетской литературы).<sup>1</sup> Несправедливые притязания Перса и его бедственное положение служат у Гесиода предлогом для развертывания целого кодекса нравственных правил и хозяйственных наставлений. Гесиод убеждает Перса не рассчитывать на неправду и советует искать обогащения в труде. Однако разработка темы «справедливости» и «труда» выходит далеко за пределы предполагаемого судебного процесса, и обращение к Персу является лишь формой, обычной для жанра «наставлений»: в действительности поэма Гесиода рассчитана на гораздо более широкую аудиторию.

Мирозерцание Гесиода сурово. Биотийское крестьянство страдало от малоземелья, задолженности, притеснений со стороны знати, было расщеплено конкуренцией и взаимным недоверием. Жизнь представляется Гесиоду непрерывной борьбой, проходящей в соперничестве между представителями одинаковой профессии. «Гончар смотрит с гневом на гончара, плотник на плотника, нищий завидует нищему, певец певцу». «Работы и дни» открываются противопоста-

<sup>1</sup> Б. А. Тураев. Египетская литература, т. I. М., 1920, стр. 75—78. У Гесиода наблюдаются также и тематические соприкосновения с древневосточными представлениями (например в мифе о «поколениях»), но вопрос этот еще недостаточно исследован.

влением двух «Эрид» — двух видов соперничества. Есть злая Эрида, порождающая раздоры и войну, и добрая Эрида — соревнование в труде. Гесиод, таким образом, отвергает гомеровский идеал воинской удали, как источника славы и добычи. Но и в труде Гесиод видит лишь тяжелую необходимость, ниспосланную людям разгневанным Зевсом.

Скрыли великие боги от смертных источники пищи.

Ст. 42.

Условия жизни все ухудшаются; эта мысль иллюстрируется двумя мифами — о том, как женщина Пандора, посланная людям Зевсом в наказание за то, что Прометей похитил для них огонь, открыла сосуд с бедствиями и выпустила их на волю, и о пяти «родах» людей, последовательно сменявших друг друга на земле. Золотой «род», не знавший ни труда, ни горестей, сменился серебряным, серебряный — медным. За медным поколением по мифу должно было бы непосредственно следовать железное, но Гесиод вводит между ними еще поколение героев, связывая таким образом фигуры героического эпоса с мифом о смене поколений. Но время героев также относится к области минувшего, как и золотой век; сам Гесиод ощущает себя принадлежащим к пятому, железному «роду» людей, который теряет все привычные нравственные устои и движется к своей гибели.

Произвол знати Гесиод изображает в притче о ястребе и соловье, обращенной к «царям». Ястреб держит соловья в когтях и обращается к нему с речью:

«Что ты, несчастный, пищишь? Ведь намного тебя я сильнее!

Как ты ни пой, а тебя унесу я, куда мне угодно.

И пообедать могу я тобой и пустить на свободу.

Разума тот не имеет, кто меряться хочет с сильнейшим:

Не победит он его, — к униженью лишь горе прибавит!»

Ст. 207—211.

О политической борьбе против родовой знати Гесиод даже не мечтает. Правда, он находится в преддверии революционного движения VII—VI вв., которое сломило мощь аристократии во всех передовых областях Греции, но движение это было возглавлено не крестьянством, а нарождающимися рабовладельческими элементами города, и вовсе не коснулось отсталой Беотии. Гесиод угрожает «царям-дароядцам» лишь божественным возмездием, гневом Зевса, карающего за насилие и несправедливый суд. Образ Зевса приобретает у Гесиода черты всемогущего божества, блюстителя справедливости: по земле бродит тридцать тысяч «бессмертных стражей»; они, вместе с «девой Правдой», сообщают Зевсу о неправых поступках людей. Таким образом, Гесиод, хотя и углубляет традиционные религиозные представления, подчеркивая в них нравственные моменты, все же остается всецело в рамках мифологических образов. Само божественное воздаяние мыслится у него по-старинному, в виде голода или чумы, постигшей всю общину за вину власть имущих, «царей».

В эту картину миропорядка автор вводит свой морально-хозяйственный материал. Гесиод консервативен и не ищет путей изменения социального строя; цель наставлений — показать, каким образом при существующих условиях небогатый человек может честно достигнуть благосостояния и почета. В образных афоризмах Гесиод рисует

трудолюбивого крестьянина, расчетливого, бережливого, строящего свои отношения с людьми на основе строгой взаимности услуг, благочестивого в расчете на ответную благосклонность богов. Цель жертвоприношений и возлияний богам — обогащение:

Чтоб покупал ты участки других, а не твой бы — другие.

Ст. 341.

Для мировоззрения Гесиода очень характерен взгляд его на семью. От любовных увлечений Гесиод предостерегает:

Ум тебе женщина вскружит и живо амбары очистит.

Ст. 374.

Жениться он советует в тридцатилетнем возрасте на молодой девушке, которую легко обучить «благонравию»; следует иметь не больше одного сына, чтобы не дробить земельного участка.

Важнейшим средством к обогащению является у Гесиода земледельческий труд. Труд этот должен быть систематическим и упорядоченным:

...для смертных порядок и точность

В жизни полезней всего, а вреднее всего беспорядок.

Ст. 471—472.

Гесиод разбирает одну за другой все работы земледельческого года, начиная с осеннего посева, указывает сроки этих работ; указания хозяйственного и технического порядка перемежаются с нравственными сентенциями и описаниями природы в различные времена года. Все наставления рассчитаны на небольшое, но зажиточное хозяйство, прибегающее в страдную пору к использованию также и наемного труда; центр тяжести лежит, однако, на личном труде хозяина.

Другим источником обогащения может служить морская торговля; однако к мореплаванию беотийский крестьянин относится с большим недоверием. Гесиод сам лишь один раз в жизни ездил по морю на состязание рапсодов и признает свое незнакомство с морским делом; тем не менее и здесь он стремится указать «сроки», т. е. те времена года, когда плавание сопряжено с наименьшим риском.

Заключительная часть поэмы представляет собой рассмотрение «дней». Здесь излагаются поверья, связанные с определенными числами месяца, рассматривавшимися как «счастливые» или «несчастливые» для различных работ. Наличие этой заключительной части отмечено в традиционной заглавии поэмы (вряд ли восходящем к самому автору): «Работы и дни».

Размышления и наставления Гесиода группируются, таким образом, вокруг нескольких тем: установленные богами условия человеческого существования, справедливость и насилие, труд земледельца, мореплавание, «дни». Изложение, однако, не отличается строгой последовательностью; основной материал обрамлен отдельными афоризмами и правилами поведения на разные случаи жизни. Мысль лишь с трудом облачается в отвлеченные формулы и чаще всего получает образное выражение, порой очень меткое и реалистическое, в стиле народных пословиц и поговорок. Поучения развертываются в небольшие, но наглядные бытовые картинки. Наряду с этим Гесиод, который пользуется гомеровским диалектом и стихотворным размером героического эпоса — гексаметром, имеет в своем распоряжении богатый запас выразительных средств, выработанных

эпической традицией; архаический язык эпоса с его «постоянными» эпитетами и формулами придает некоторый характер торжественности моральному пафосу «Работ и дней» и той «истине», которую поэма возвещает.

Еще сильнее пронизана элементами эпического стиля другая поэма Гесиода — «Теогония» («Происхождение богов»). Смена общественных укладов в доклассовом обществе (например переход от матриархата к патриархату) находила мифологическое отражение в сказаниях о борьбе между старшими и младшими богами и победе молодых богов над старыми; греческие боги оказывались отнесенными к различным поколениям, и очеловеченные боги эпоса были в этой системе самыми «молодыми». Поэма Гесиода представляет собой обширную родословную богов, которая одновременно является историей происхождения мира. Вначале, по Гесиоду, были Хаос («зияющая пустота»), Земля и Эрот («любовь»), властный над бессмертными и смертными. От Хаоса и Земли возникли в разных поколениях прочие части мироздания — Эреб (Мрак), светлый Эфир, Небо, Море, Солнце, Луна и т. д. Эта система любопытна тем, что показывает, как в недрах мифологии созревали философские понятия: мифологические образы Хаоса, Земли и Эрота являются предшественниками философских понятий пространства, материи и движения. У Гесиода, однако, они еще в полной мере сохраняют свой мифологический характер. Хаос и Земля — это божественные существа, которые порождают из себя новые существа, в свою очередь вступающие между собой в браки и становящиеся родителями других богов. В систему родословной Гесиода входят не только те боги, которые служили предметом реального почитания в греческом культе, но и олицетворение тех сил, которые представлялись ему воздействующими на поведение людей: Труд, Забвение, Голод, Скорби, Битвы, Убийства, Раздоры, Лживые речи и т. п. Гесиод стремится к полноте своей родословной, и в его поэме значительное место занимает голое перечисление имен, «каталоги» мифологических фигур. С большой подробностью он останавливается на моментах перехода от одного божественного поколения к другому. Мифы, сообщаемые Гесиодом о «старых» богах, содержат много архаических черт, которые из гомеровского повествования обычно устраняются как слишком грубые, например миф о Кроне, оскотлившем своего отца Урана (Небо) и пожирающем собственных детей из боязни потерять владычество. Венцом повествования является победа Зевса над Титанами и другими чудовищами прошлого. Укрепив свою власть, Зевс берет в жены Метиду (Премудрость), затем Фемиду (Правосудие), которая рождает ему Законность, Справедливость, Мир и богинь судьбы Мойры. Таким образом и здесь намечается образ Зевса, как всемогущего блюстителя справедливости. Характерно, что о тех потомках Зевса, которые вошли в систему олимпийских богов и играют огромную роль в гомеровском эпосе, как например Аполлон или Афина, Гесиод упоминает только вскользь, в порядке перечисления. Между тем именно вокруг этих образов в эпоху Гесиода развертывалось свежее мифотворчество, связанное с разложением родового строя и процессами образования классов: религия Аполлона Дельфийского приобретала аристократическую окраску, Афина становилась покровительницей ремесленной демократии. Крестьянину Гесиоду эти боги остаются чуждыми; дельфийские, а в известной

части и гомеровские, мифы представлялись ему, вероятно, той «ложью» певцов, от которой он предостерегает во вступлении к «Теогонии» (стр. 60).

Продолжением «Теогонии» была поэма «К а т а л о г ж е н щ и н», которая также приписывалась Гесиоду. В ней излагались сказания о «героинях», «прародительницах», к которым возводили себя греческие роды. Представление о прародительницах, восходящее, по всей вероятности, к эпохе матриархата, было переосмыслено в патриархальный период таким образом, что родоначальником признавался «герой», происшедший от сочетания мужского божества со смертной женщиной, прародительницей. Подобно тому, как «Теогония» приводила богов в систему единой родословной, «Каталог» содержал обширную родословную героических родов и являлся как бы сводом героических преданий различных областей Греции. Предания излагались кратко, в порядке перечня, без установления сюжетной связи между ними. От «Каталога» сохранились лишь отрывки, значительно обогатившиеся в недавнее время, благодаря папирусным находкам.

Деятельность Гесиода, как систематизатора мифологии, проникнута теми же тенденциями, что «Работы и дни». Гесиод не стремится ни к каким реформам в области религиозных и мифологических представлений, он старается упорядочить, закрепить традиционные взгляды на божественный миропорядок, выдвигая на первый план нравственные моменты, отложившиеся в народных преданиях. Однако самое подчеркивание нравственных проблем и стремление к систематическому осмыслению мира свидетельствуют уже о начинающейся ломке традиционного мирозерцания, об идеологическом сдвиге, происходившем в период распада родового общества.

Гесиод нашел ряд последователей и продолжателей в области как «каталогического», так и чисто «наставительного» эпоса, и его дидактика является предшественницей наставительной лирики и философской поэзии VII—VI вв.

Античная критика, отмечая в произведениях Гесиода некоторую сухость изложения (особенно в «каталогических» частях), высоко ценила воспитательное значение его поэм. Историк Геродот (V в. до н. э.) утверждал, что Гесиод и Гомер «составили для эллинов родословную богов, снабдили имена божеств эпитетами, поделили между ними достоинства и занятия и начертали их образы». Восхваление мирного труда у Гесиода дополняло, в глазах древних, воинскую героиню Гомера. С другой стороны, противопоставление Гомера и Гесиода нашло выражение в легенде о «состязании» между обоими поэтами, на котором присутствовавшие эллины отдали предпочтение Гомеру, а царь Панед, председатель состязания, «увенчал Гесиода, сказавши, что победа по праву принадлежит тому, кто призывает к земледелию и миру, а не тому, кто повествует о войнах и побоищах».<sup>1</sup> Однако произведения Гесиода не могли соперничать с гомеровским эпосом ни по силе, ни по длительности своего влияния, и легендарный Панед вошел в позднейшую греческую пословицу, как воплощение слабоумия.

<sup>1</sup> «Состязание Гомера и Гесиода» дошло до нас в поздней редакции II в. н. э., с упоминанием об императоре Адриане (117—138 н. э.), но имеется папирусный отрывок «Состязания», относящийся к III в. до н. э., а самый рассказ возник значительно раньше (ср. стр. 96).

## ГЛАВА III

РАЗВИТИЕ ГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ  
КЛАССОВОГО ОБЩЕСТВА И ГОСУДАРСТВА

(VII в. — начало V в.)

## 1. Греческое общество и культура VII—VI вв.

VII—VI вв. до н. э. — эпоха социальной революции, которая положила конец греческому родовому обществу и привела к созданию классового рабовладельческого общества. Старые родовые связи разрушались ростом полисов, развитием торговли и ремесла, денежными отношениями, нараставшими в рамках родового строя классовыми противоречиями. «Столкновение новообразовавшихся общественных классов взрывает старое общество, покоящееся на родовых союзах; его место заступает новое общество, организованное в государство, подразделениями которого служат уже не родовые, а территориальные объединения, — общество, в котором семейные отношения полностью подчинены отношениям собственности и в котором отныне свободно разворачиваются классовые противоречия и классовая борьба, составляющие содержание всей предыдущей писанной истории» (Энгельс).<sup>1</sup> Проявляясь с разной силой в различных областях Греции в соответствии с их экономическим уровнем и расстановкой классовых сил, переворот охватил все стороны греческой жизни.

Чрезвычайно расширилась территория, населенная греками. Расширение торговли и ухудшение условий жизни свободного крестьянства, страдавшего от хронического малоземелья, привели к организации колоний в широком масштабе. Густой сетью греческих колоний покрылась Сицилия и южная Италия (так называемая «Великая Греция»), ряд колоний был основан на севере Балканского полуострова, на берегах Мраморного и Черного морей, в западном Средиземноморье и в северной Африке. В связи с этим расширились и культурные связи греков с другими народами.

Выдвигался новый общественный слой, зажиточные горожане — купцы и ремесленники — незнатного происхождения, ядро будущего рабовладельческого класса; в связи с этим шло революционное движение закабаленного крестьянства против родовой аристократии. Революция, охватившая все передовые области Греции, протекала в острых, даже ожесточенных формах и нередко приводила к временной «тирании», т. е. господству одного лица («тирана»), насильственно захватившего власть для борьбы с аристократической оппозицией. В результате революции уничтожались родовые привилегии, отменялась долговая кабала, устанавливались писанные законы взамен старинных родовых норм. «Классовый антагонизм, на котором покоились теперь общественные и политические учреждения, был уже не антагонизм между аристократией и простым народом, а между рабами и свободными, между неполноправными жителями и гражданами» (Энгельс).<sup>2</sup> Распад родовых связей имел своим послед-

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, 1, 1937, стр. 8.

<sup>2</sup> Там же, стр. 97.

ствием, с одной стороны, выработку нового, полисного чувства коллектива, с другой — развитие индивидуальных сил, рост самосознания личности, которая старается определить себя и свои задачи перед лицом природных и общественных условий своего существования.

Социальные движения VII—VI вв. идеологически оформлялись в нравственной проповеди, в религиозных брожениях, в кризисе олимпийской религии и мифологии. «Правда» (*dikê*), «справедливость», занимавшие столь значительное место уже в мирозерцании Гесиода (стр. 61, 63), становятся лозунгами борьбы за писаное законодательство, а затем — в передовых общинах — и за более радикальное переустройство полисной жизни и уничтожение преимуществ знати. В «законе» греческая мысль начинает усматривать основу общества. «Закон — царь», — говорит впоследствии поэт Пиндар. Первая обязанность гражданина — повиновение законам полиса. Соответственно меняется и идеал «доблести» (*aretê*), содержащий в себе всю сумму граждански ценных качеств, физических и моральных. На обладание этими качествами претендует прежде всего аристократия, обосновывающая ими свои традиционные права. Аристократическая «доблесть» рассматривается как переходящая по наследству и поддерживается системой воспитания, основанного на гимнастической тренировке и «мусическом» образовании, т. е. усвоении дидактической поэзии аристократии и ее сказаний об «образцовых» поступках мифологических героев. У идеологов аристократии термин «добрый» становится почти равносильным «знатному», «дурной» — «незнатному». В противоположность этому аристократическому идеалу создаются другие понимания «доблести», выдвигающие на первый план «справедливость» или «мудрость» (*sophia*).

Зарождение идеала «мудрости» связано уже с критикой традиционной религиозно-мифологической системы. Наиболее радикальные формы эта критика приняла к концу рассматриваемого периода в местах наиболее полной победы рабовладельческого класса, в малоазийских ионийских городах. Очеловеченные боги олимпийской религии стали представляться нелепым и безнравственным вымыслом, стали появляться попытки привести явления природы в систему на основе внутреннего развития самой природы, без предположения о воздействии богов. Идея «упорядоченности» («космоса») переносится с полиса на природу. Так создались в Ионии греческая наука и философия. С другой стороны, крестьянские волнения в европейской Греции сопровождались религиозными движениями, выдвигавшими на первый план земледельческую религию подземных сил, почитание умирающих и воскресающих богов, культ Деметры и Керы (стр. 19), в особенности же бога Диониса, приобщение к божеству в священном действе, «мистерии». В то время как аристократическая религия отделяла человека от бога пропастью, обосновывая этой фантастической гранью реальную грань между знатью («питомцами Зевса», т. е. потомками богов, «царями») и народом, религия мистерий уподобляла божеству всякого участника священного действия и тем самым имела более демократический характер. Тираны в борьбе с аристократией усиленно вводили культ Диониса, стараясь при этом политически обезвредить и нейтрализовать религиозные брожения в массах: так, в Афинах тиран Писистрат установил праздник «Великих Дионисий», сыгравший значительную роль в развитии греческой драмы (стр. 107).

Аристократия в свою очередь перевооружалась, обновляя традиционную идеологию ради большего укрепления своей внутренней солидарности. Средоточием аристократического идейного движения был храм Аполлона в Дельфах. Дельфийская религия боролась со старинным обычаем кровной мести, создававшим бесконечные раздоры между аристократическими родами, требовала «чистоты» от всякой «скверны» и призывала блюсти аристократическую «доблесть». Из Дельфов исходила проповедь «умеренности» («ничего слишком»), «благоразумия» и борьбы с «чрезмерностью». «Познай самого себя», т. е. свою ограниченность, начертано было на храме. Если в какой-либо общине происходило «преступление», дельфийский оракул «очищал» город от «скверны», а за отпущение греха предписывал вводить аристократические культы новых «героев».

Своеобразное сочетание религии мистерий с нравственной проблематикой мы находим в проповеди орфиков, возводивших свое учение к мифическому певцу Орфею (стр. 17), и у близкой к ним школы пифагорейцев, основанной в VI в. философом и математиком Пифагором из Самоса. Для обоих этих учений характерен мрачный взгляд на земную жизнь: тело — «темница» или «могила» для божественной души, получившей телесную оболочку в результате своего рода грехопадения. Божественное «дионисическое» начало объединено в человеке со злым «титаническим», подлежащим умерщвлению помощью нравственно-аскетической жизни. В связи с этим орфики и пифагорейцы развивали сложное и туманное учение о загробном возмездии, о переселении душ, о грядущем царстве правды; согласно пифагорейцам, чем более грешен человек, тем более низко он то животное, в которое после смерти переселится душа грешного. Особенным успехом пользовалось пифагорейское учение в западноэллинском мире, в греческих колониях Италии и Сицилии.

Революция привела к огромным сдвигам в сфере искусства: усложнилась музыка; быстро стало развиваться изобразительное искусство, в различных стилях которого отражалось многообразие новых общественных и личных идеалов: то же имело место в области словесного художественного творчества. Старинный эпос, изображавший общество, «где не существовало еще отделенной от народа общественной власти», и «подвиги» героев, не знающих государственного принуждения (стр. 53), начал терять актуальность. Становление классового общества, «спяянного в государство», напряженная политическая и идеологическая борьба — породили новую поэтическую тематику, и она уже не укладывалась в рамки эпического рассказа о прошлом, стремившегося сохранить бытовой колорит «героических» времен. «Герой» продолжал сохранять значение образца, но в этом образце подчеркивались уже иные умственные и нравственные качества, иные стороны судьбы героя. Между тем при малой дифференцированности идеологических форм и видов словесного творчества, стихотворение остается еще важнейшим средством литературного выражения мыслей. В стихи облекаются размышления на моральные и государственные темы, политическая агитация, призывы к борьбе. Афинский законодатель Солон излагает программу своих реформ в стихах и в стихах же полемизирует с противниками. Даже философы на первых порах нередко пользуются стихом для изложения своих учений. Одновременно с этим поэзия становится орудием для выражения чувств и настроений осознающей себя личности. Но лич-

ность осознает себя прежде всего в связи с какой-либо группой, с малым коллективом, возникшим в результате социального расслоения в классовом обществе; по меткому замечанию Веселовского, «прогресс личности» происходит на почве «группового движения», и личное излияние еще сливается с нравственным учительством и обычно имеет наставительный, «дидактический» характер. В своем литературном оформлении эта злободневная тематика примыкает к различным видам фольклорной песни, обогащая ее новым содержанием. Ведущим литературным жанром эпохи становится лирика. В литературу вводится огромное количество новых стиховых форм, связанных с местными культовыми и народными песнями и с местными диалектами, надолго прикрепляющимися к определенному виду песен. Почти все области Греции, включая и новые колонии в Сицилии и южной Италии, принимают участие в этом литературном движении, и ионийский язык теряет свою преобладающую роль общегреческого поэтического языка.

Отражая идеологическую борьбу эпохи, лирические жанры отличались большим многообразием. Наряду с песенными формами, рассчитанными на отдельного исполнителя, развивалась и торжественная хоровая лирика, поэзия гимнов на праздниках и гимнастических состязаниях, и аристократические государства пользовались хоровой лирикой для своих политико-педагогических целей. Мифологические темы сохранили большое значение и в лирике, но изменилась и литературная функция мифа, и способ его рассказа, и в значительной мере идеологическая направленность мифов. Миф становится по преимуществу иллюстрацией к лирическим размышлениям и наставлениям, сюжет излагается не последовательно, а лишь в нескольких основных моментах, интересующих поэта, и приспособляется к новой классовой этике и к новым религиозным движениям (религия Аполлона, религия Диониса).

Иония и в VII—VI вв. продолжала оставаться наиболее передовой в культурном отношении областью. Параллельно с критикой олимпийской мифологии в Ионии начинают развиваться, кроме лирики, также и новые виды повествовательной литературы, в которой мифологическая тематика заменяется исторической и бытовой. Создается литературная проза, с одной стороны, научно-философская, с другой, — повествовательная — басня, бытовой и исторический рассказ, историография. По сюжетам и стилю эти новые жанры повествовательной прозы примыкают к фольклорным формам прозаического сказа, в частности к сказке, и являются их дальнейшим развитием в условиях классового общества, подобно тому как литературная лирика была дальнейшим развитием фольклорной песни.

Таким образом, важнейшими литературными процессами рассматриваемого периода являются: 1) упадок и отмирание старинного эпоса, 2) расцвет лирики и 3) зарождение литературной прозы. К VI в. относятся также зачатки драмы, но свое литературное развитие драма получила уже в следующий период.

## 2. Послегомеровский эпос

Грандиозная концентрация героических сказаний в «Илиаде» и «Одиссее» стала основой для дальнейшего эпического творчества. В течение VII и первой половины VI вв. возник ряд поэм, составлен-

ных в стиле гомеровского эпоса и рассчитанных на то, чтобы сомкнуться с «Илиадой» и «Одиссеей» и, вместе с ними, образовать единую связную летопись мифологического предания, так называемый эпический «кикл» (цикл, круг). Античная традиция приписывала многие из этих поэм «Гомеру» и этим подчеркивала их сюжетную и стилистическую связь с гомеровским эпосом. Впоследствии, когда античная критика сумела отделить «киклические» поэмы от «подлинно» гомеровских, для поэм «кикла» отыскиались другие авторские имена, однако далеко не всегда достоверные. От киклических поэм сохранились лишь совершенно ничтожные отрывки, но содержание поэм известно нам в пересказах античных ученых. «Кикл» строился так, что одна поэма примыкала к другой, продолжала повествование с того момента, которым заканчивалась предыдущая поэма.

«Илиада» и «Одиссея» по своей композиционной структуре совсем не были предназначены к тому, чтобы оказаться частью более обширного целого. Обе гомеровские поэмы собирают огромный материал в рамках одного эпизода («Гнев Ахилла», «Возвращение Одиссея»), законченного действия небольшой длительности. Иначе — в «кикле». Так, в поэме «Киприя» излагался весь ход Троянской войны до начала действия «Илиады». Поэма открывалась своеобразным мифологическим истолкованием причин похода на Трою, очень характерным для Греции VII в., когда малоземелье и избыток населения толкали греческие общины на интенсивную колонизацию берегов Средиземноморского бассейна: в «Киприях» Зевс совещается с Фемидой (богиней правосудия), как «облегчить» перенаселенную землю, и решает зажечь пламень войны, в которой погибнет поколение героев. Во исполнение этого плана он порождает Елену и выдает морскую богиню Фетиду замуж за царя Фессалии Пелея. Далее повествовалось о свадьбе Пелея и Фетиды, где присутствовали все боги, о яблоке с надписью «прекраснейшей», брошенном богиней раздора, о споре трех богинь и суде Париса, отдавшего предпочтение Афродите. Описывалось похищение Елены, длительные сборы греческих вождей в поход, отплытие из Авлиды (в Беотии), где Агамемнон вынужден был принести в жертву оскорбленной богине Артемиде свою дочь Ифигению, ряд эпизодов, связанных с плаванием в Трою, военные действия под Троей в течение десяти лет. Поэма заканчивалась тем разделом добычи, при котором Агамемнон получил дочь Хриса, а Ахилл — Брисеиду.

Продолжением «Илиады» служила «Эфиопида». Эта поэма начиналась с слегка измененного последнего стиха «Илиады», и ее текст можно было присоединить непосредственно к «Илиаде». Повествование «Эфиопиды» доводилось до гибели Ахилла от стрелы Париса, и центральными моментами ее были победы Ахилла над двумя новыми союзниками Трои, над амазонками, с царией Пенфесилеей во главе, и над царем эфиопов Мемноном, сыном богини Эос (Зари), наконец, смерть Ахилла и спор о доспехах Ахилла, возникший между Одиссеем и Аяксом и закончившийся самоубийством Аякса. Этот последний эпизод излагался, может быть, не в самой «Эфиопиде», а в следовавшей за ней поэме «Разрушение Илиона», в которой рассказывалось о деревянном коне, разорении и сожжении Трои. Другим продолжением Илиады, вводившим ряд новых эпизодов, была поэма «Малая Илиада», также заканчивавшаяся разрушением Трои.

Злоключения греческих вождей на обратном пути из-под Трои были сюжетом поэмы: «Возвращения». Особенное внимание уделялось здесь судьбе Агамемнона и Менелая. Агамемнон по возвращении домой был убит своей женой Клитемстрой и ее возлюбленным Эгисфом, но впоследствии сын Агамемнона Орест отомстил убийцам своего отца. В тот самый день, когда они были убиты Орестом, на родину вернулся Менелай, пространствовавший много лет. «Возвращения» доводили сюжет до того момента, когда начинается действие «Одиссеи». Но и «Одиссея» получила продолжение, повествовавшее о позднейших приключениях ее главного героя. Это была поэма «Телегония», по имени Телегона, сына Одиссея от Кирки. Заключительная часть «Телегонии» разрабатывала сюжет «сына, отправляющегося на поиски отца» (стр. 37), частично использованный в «Одиссее». Телегон в поисках Одиссея попадает на Итаку и, не зная своего отца, убивает его в бою.

Перечисленные поэмы охватывали весь цикл сказаний, связанных с походом на Трою. Однако в хронологической системе греческой мифологии самый троянский поход мыслился как одно из последних, наиболее поздних звеньев. «Киклическая» эпика разрабатывала и те сюжеты, которые приурочивались к более раннему времени. Сюда относится в первую очередь так называемый «фиванский цикл», которому посвящены были по меньшей мере три поэмы — «Эдиподия», «Фиваида» и «Эпигоны». «Эдиподия» рассказывала о судьбе Эдипа, который, не зная своего происхождения, случайно убил своего отца, фиванского царя Лая, а затем, избавив город Фивы от крылатого женского чудовища по имени Сфинкс, получил в награду от фиванцев руку их царицы, т. е. собственной матери. Сюжетом «Фиваиды» был «поход семерых против Фив»; между сыновьями Эдипа, Этеоклом и Полиником, возникли раздоры, и Полиник, изгнанный братом, привел к стенам Фив союзную рать семи греческих вождей. Поход этот был неудачен для союзников, все семеро вождей погибли, но погибли также и оба сына Эдипа, сразившие друг друга в братоубийственном поединке. Поэма «Эпигоны» повествовала о втором походе на Фивы, снаряженном сыновьями убитых вождей и окончившемся на этот раз разрушением Фив. Фиванские сказания составляли второй по значительности цикл греческих героических преданий. Очень возможно, что миф о походе на Фивы имеет, подобно Троянской войне, некоторую историческую подкладку. Древнейшей из упомянутых поэм была, повидимому, «Фиваида», а обе другие уже являлись «киклическим» дополнением к ней.

Существовал также ряд поэм, посвященных преданиям, не связанным ни с Фивами, ни с Троей, — например о Геракле (Геркулесе), о походе аргонавтов в Колхиду за золотым руном и т. д.

«Киклические» поэмы глубоко отличны от гомеровских по своей композиционной структуре. «Илиада» и «Одиссея» имеют целостный сюжет, достигают широкого охвата действительности путем распространенного изложения единого законченного в себе события. Поэмы «кикла» в огромном большинстве случаев лишены этой сюжетной законченности; они разрабатывают в последовательном порядке серию отдельных эпизодов, связанных между собой только хронологическим соотношением. При таком построении можно начать нить повествования в любом месте и, где угодно, оборвать ее. Уже Аристотель указал

в «Поэтике» на эти особенности «киклических» произведений, как на художественный недостаток по сравнению с поэмами Гомера. Эпос переходит в мифологическую хронику или в связную биографию мифологического героя, получает характер исторического повествования; «киклическая» поэзия в этом отношении перекликается с генеалогическим эпосом школы Гесиода и является предшественницей будущей греческой историографии.

Несмотря на обилие эпизодов, «киклические» поэмы по своей величине значительно уступают гомеровским. Это свидетельствует об известной сжатости изложения. Поэты «кикла» отошли от неторопливой обстоятельности гомеровского рассказа, избегая, по свидетельству Аристотеля, речей, вкладываемых в уста действующим лицам с целью их характеристики. Повидимому, они стремились к занимательности, к ярким, фантастическим краскам, к богатству приключений. К сожалению, утрата самих поэм не дает возможности судить о том, в какой мере на «кикле» отразились идеологические движения эпохи. У современников киклический эпос вызывал большой интерес, по крайней мере со стороны содержания: он был основным источником, из которого черпали материал греческие художники и писатели VI—V вв.; греческая трагедия использует главным образом сюжеты, разрабатывавшиеся в «кикле». Позднейшая античная критика не признавала за «киклом» художественных достоинств, и термин «киклический» стал синонимом заурядного и банального.

Наряду с историзацией героического предания, наблюдается процикновение в эпикку таких элементов фольклорного сказа, которые в гомеровских поэмах или вовсе избегались или принимали смягченную форму. Об этом свидетельствует гимн к Гермесу в сборнике так называемых Гомеровских гимнов. Выступления рапсодов с декламацией эпических произведений обычно происходили во время празднеств, и тогда обычай требовал, чтобы рапсод начинал с гимна в честь того божества, которому праздник был посвящен. Под именем «Гомера» дошел сборник таких вступительных гимнов; некоторые из них содержат эпическое изложение какого-либо мифа, связанного с прославляемым богом. Стержневыми персонажами этих повествований являются, таким образом, не «герои», а боги. Гимн к Гермесу представляет собой «плутовской» рассказ в формах эпического стиля. Бог, по культовому обычаю, награждается серией эпитетов:

... ловкач изворотливый, дока,  
Хитрый пролаз, быкокрад, сновидений вожатый, разбойник,  
В двери подглядчик, ночной соглядатай.

Ст. 13—15.

«Славные деяния» Гермеса, которые рапсод воспекает, состоят в том, что

Утром, чуть свет, родился он, к полудню играл на кифаре,  
К вечеру выкрал коров у метателя стрел Аполлона.

Ст. 17—18.

Аполлон, бог — «вещатель» аристократии, не обнаруживает особой проницательности в розыске своего похищенного добра. Изворотливости Гермеса он может противопоставить только превосходство физической силы. Новорожденный нагло запирается, божится, и отец Зевс веселится, глядя на него. В конце концов Аполлон идет на мировую с опасным братцем и отдает ему коров в обмен на изобретенную

Гермесом кифару. Гимн этот содержит ряд выпадов против корыстолюбия дельфийских жрецов и прославляет изобретательность и находчивость маленького человека, которые доставляют ему признание со стороны власть имущих. Этот новый тип «низменного» героя впоследствии будет играть значительную роль в прозаической повествовательной литературе и в комедии.

Интересны и другие гимны. Гимн к Афродите представляет собой повесть о любви Афродиты к троянцу Анхису, своего рода любовную новеллу; в сферу религии мистерий вводит нас гимн к Деметре, содержащий культовую легенду элевсинских мистерий (стр. 19, ср. стр. 106) о похищении Керы, о блужданиях ищущей ее Деметры и воссоединении обеих богинь; чудесная мощь Диониса прославляется в небольшом гимне «Дионис и разбойники». Более архаически-торжественный характер имеют открывающие сборник два гимна к Аполлону. В первом из них упоминается о замечательном певце, «слепом муже, который живет на Хиосе», и античность видела в этом указание на автора гимна, «Гомера».

На фольклорный сюжет о герое-дурачке, который всегда действует невпопад, была составлена не позже середины VII в. комическая поэма «Маргит» (самое имя означает безумца). Поэма не сохранилась, но в древности пользовалась большой известностью, и еще Аристотель считал ее произведением «Гомера». «Маргит», сын богатых родителей, «знал много вещей, но все знал плохо»: считать он умел только до пяти, но пытался исчислить количество морских волн, спрашивал свою мать, происходит ли он от нее или от отца и т. п. Поэма была написана эпическими гексаметрами вперемежку с ямбом, размером народных насмешливых песен, так что этот шуточный эпос был задуман, очевидно, в известной мере как пародия.

Прямой пародией на героическую поэму является «Война мышей и лягушек» («Батрахомиомахия»), относящаяся уже к концу VI в., а может быть и к началу V в. Предметом пародии являются и аристократическая героика эпоса, и его олимпийские боги, и традиционные приемы эпического стиля, начиная с обязательного обращения к Музам во вступлении:

К первой строке приступая, я Муз хоровод с Геликона  
Сердце мое вдохновить умоляю на новую песню, —  
С писчей доской на коленях ее сочинил я недавно —  
Песню о брани безмерной, неистовом деле Арея.

Ст. 1—4.

Лягушиный царь Вздупморда, перевоза на спине мышонка Крохобора через болото, испугался водяной змеи, нырнул на дно и потопил мышонка. Крохобор принадлежит к именитому роду, имеет целую родословную. Между мышами и лягушками возгорается поэтому война. Оба ополчения вооружаются по эпическому образцу: мыши изготавливают поножи из бобовых стручьев, панцыри из шкуры ласки, щитами служат кружочки светильников, копьями — иглы («всякою медью владеет Арей»), шлемом — скорлупки ореха. Лягушки используют для своего вооружения листья мальвы, свеклу, капусту, тростники, ракушки улиток. Вводится, конечно, и олимпийский план, совет богов. Пародия на богов чрезвычайно резка и, вероятно, уже идейно связана с критикой мифологии, исходившей от философов. Афина, богиня-воительница эпоса и вместе с тем

богиня-ремесленница демократического культа, отказывается помогать мышам:

Новенький плащ мой изгрызли, который сама я, трудясь,  
Выткала тонким утком и основу пряла столь усердно.  
Дыр понаделали множество, и за заплаты починщик  
Плату великую просит, а это богам всего хуже.  
Да и за нитки его я должна, расплатиться же нечем.

Ст. 182—186.

И вообще богам лучше не вмешиваться в эту войну:

Острой стрелой, поди, и бессмертного могут поранить.  
Бой у них ожесточенный, пощады и богу не будет.

Ст. 194—195.

Вняв совету Афины, боги отправляются в безопасное место. Описание боя пародирует боевые поединки «Илиады», широко используя традиционные эпические формулы. Мыши побеждают, и даже всемогущие перуны Зевса не могут помочь лягушкам. Тогда Зевс посылает в помощь им раков,

и тотчас они начинают  
Мышьи хвосты отгрызать, заодно уж и ноги и руки.

Ст. 295—296.

Мыши обращаются в бегство, и наступает конец «однодневной войны».<sup>1</sup>

Героический эпос, созданный позднеродовым обществом, оказался к концу революционной эпохи уже устаревшим жанром. Были, правда, еще в VI в. попытки приспособить его для пропаганды новой дельфийской религии и религии мистерий, для орфических учений, однако эти попытки не имели серьезного литературного значения.

### 3. Лирика

#### 1) Виды греческой лирики

Термин «лирика» не принадлежит рассматриваемой нами эпохе; он создан уже позже, во времена александрийских филологов, заменив собою более ранний термин «мелика» (от *melos* — «песня»), и применялся по отношению к тем видам песен, которые исполнялись под аккомпанемент струнного инструмента, в первую очередь семи-струнной лиры, изобретение которой миф приписывает богу Гермесу. В настоящее время, когда говорят о греческой лирике, употребляют этот термин в более широком значении, охватывающем и такие жанры, которые у древних не признавались «лирическими», например элегии, сопровождавшиеся звуками флейты. Однако античные различия песенных жанров по характеру их музыкального исполнения, несмотря на свой кажущийся чисто внешний характер, имеют историческое основание, так как в греческой поэзии жанры и их стили действительно были тесно связаны с определенными стихотворными размерами и с определенным музыкальным сопровождением. Возникая из культовой и обрядовой фольклорной песни, греческая лирика

<sup>1</sup> Следует заметить, во избежание распространенного недоразумения, что известная сказка Жуковского «Война мышей и лягушек» имеет лишь очень незначительные точки соприкосновения с античной «Батрахомиахией».

в течение долгого времени сохраняла тесную связь песенного содержания с традиционным ритмико-мелодическим типом песни и характером ее исполнения. Следуя античной классификации, необходимо различать: 1) элегию, 2) ямб и 3) мелику, или лирику в тесном смысле слова; эта последняя в свою очередь имеет многочисленные подразделения в зависимости от содержания или культового задания песни, но основным является ее разделение на две категории — монодическую лирику, исполняемую отдельным певцом, и хоровую лирику. Различие между всеми этими видами обусловлено было тем, что они возникали из различных типов фольклорной песни, получали свое литературное развитие в разных областях Греции и в различной классовой обстановке, и каждый жанр имел свою тематику, свои стилистические и стиховые особенности и сохранял даже диалект той области, в которой он впервые литературно оформился. Жанры развивались самостоятельно и очень редко скрещивались между собой.

Как уже было указано (стр. 13), греческая лирика очень пострадала от позднеантичного школьного отбора; сохранившийся материал фрагментарен и, хотя он значительно вырос за последние десятилетия, благодаря находкам папирусов, все же дает очень неполное представление о богатстве лирической продукции VII—VI вв. Однако целый ряд авторов этого времени имеет настолько ярко выраженную поэтическую индивидуальность, что она может быть легко очерчена, несмотря на отрывочный характер их наследия.

## 2) Элегия и ямб

Элегия и ямб — важнейшие лирические жанры, созданные в Ионии. И тот и другой жанр связан с фольклорными обрядовыми песнями; однако новое содержание, порожденное социальной революцией VII—VI вв., не только тематически обогащает фольклорные жанры, но и поднимает их на высшую ступень: народная песня превращается в индивидуальную лирику, в которой находят свое выражение противоречия эпохи, ее политическая борьба и мировоззренческие проблемы.

Так, элегия в Малой Азии называлась заплачка, причитание, соответствующее греческому *threnos*'у (стр. 21); она исполнялась в сопровождении малоазийского инструмента, фригийской флейты. Древнеионийская литературная элегия не имеет, однако, обязательного скорбного характера: это — лирическое стихотворение наставительного содержания, заключающее в себе побуждения и призывы к важному и серьезному действию, размышления, афоризмы и т. п.<sup>1</sup> Элегии пелись на пирах и народных сходках. Внешним признаком элегии, который отличал ее от всех других жанров, является особый стиховой строй, регулярное чередование гексаметра со стихом несколько иной структуры, пентаметром,<sup>2</sup> образующее строфу из

<sup>1</sup> Вряд ли можно считать случайным, что наставительная поэзия примкнула к стихотворной форме, служившей для заплачки. Параллель к этому мы находим в заупокойном ритуале египтян: древнейшие памятники египетской литературы, начертанные на стенах пирамид в III тысячелетии до н. э., представляют собой собрание религиозных формул и изречений, рассматривавшихся как помощь покойнику на его загробных путях.

<sup>2</sup> Пентаметр («пятимерник») можно себе представить как удвоение начальной части гексаметра, двух с половиной его стоп — от начала до повышения третьей стопы: —○○—○○—||—○○—○○—. На стыке полустиший обязательный словораздел.

двух стихов, элегический дистих (элегическое двустишие). Это мелодическое построение, вероятно, было уже свойственно старинной заплачке, и литературная элегия переняла его, вместе с аккомпанементом флейты. Следы былого траурного характера элегии сохранились также в использовании элегического размера для стихотворных надписей на надгробных плитах («эпиграмма», т. е. «надпись»), но по содержанию литературная элегия вышла далеко за рамки заплачки. Стиховая форма элегии (гексаметр и родственный ему пентаметр) сближала ее с эпосом, и тематика ее зачастую совпадала, особенно на первых порах, в VII в., с теми размышлениями, которые эпические поэты вкладывали в уста своих героев; язык элегии был поэтому близок к эпическому, и элегия легко распространялась по всем областям Греции, не меняя особенностей своего диалекта.

Совершенно иного происхождения был ямб. На сельскохозяйственных праздниках плодородия (стр. 20), для которых были характерны разгул, перебранка и сквернословие, раздавались насмешливые и обличительные песни, направленные против отдельных лиц или целых групп. Песни эти назывались ямбами; они служили, между прочим, и фольклорным средством общественного порицания. Все эти черты народного ямба, сатирический и обличительный характер, персонально заостренная издевка, сохранились в литературном ямбическом жанре, но и он вышел за фольклорные рамки, превратился в орудие выражения личных чувств и настроений, в средство личной полемики по общественным и частным вопросам. Внешним признаком ямбического жанра опять-таки служит пользование особенными стихотворными размерами, ямбам и (—) или трохеям и (хореями: —). Из ямбических стихов наиболее употребительным является т р и м е т р («трехмерник»), состоящий из трех метрических единиц («метров»), по две стопы в каждой: — — | — — | — — | — — ; например: pŷchās echontes kumāton ēn ankālāis. Долгий слог при этом может быть заменен двумя краткими.

Употребительнейший трохеический стих — тетраметр («четырёхмерник»), обычно разделенный словоразделом на два диметра («двухмерника»): —  $\bar{u}-\bar{u}|\bar{u}-\bar{u}||-\bar{u}-\bar{u}|\bar{u}-\bar{u}$ ; например: *uk ephṽ Solon bathyphron || udē bulēeis āner*.

Авторами элегий и ямбов в ряде случаев были не профессиональные певцы, типа аэдов и рапсодов, а люди практической политики, видные деятели эпохи. Это показательно для политической роли лирики. То, что впоследствии, при дальнейшей дифференциации жанров и развитии литературной формы, нашло бы себе выражение в виде публицистического памфлета или агитационной речи, в VII—VI вв. облекалось еще в форму стихотворного лирического призыва.

Одним из древнейших известных нам элегических поэтов был Каллин из Эфеса (в Малой Азии), живший в первой половине VII в. От него сохранилось только одно стихотворение — призыв к защите родины от нападения врагов.

Верьте, завидная доля и славная — мужу сражаться  
Ради земли и детей, ради любимой жены  
В битве с врагами.

Смерти все равно никому не избежать, а удел храброго — почет при жизни и после кончины.

Еще ярче звучит тема защиты родины в элегиях спартанского поэта Тиртея (вероятно, на рубеже VII—VI вв.), воодушевлявшего спартанцев к борьбе во время долгой войны с восставшими против Спарты мессенцами. Обращаясь к спартанским войскам, Тиртей рисует жалкую долю беглеца, скитающегося с семьей на чужбине, позор, порывающий труса, между тем как

Славное дело — в передних рядах с врагами сражаясь,  
Храбром у мужу в бою смерть за отчизну принять.

Эта тема «родины» была еще сравнительно слабо затронута в гомеровском эпосе, где за родину сражались только обреченные на гибель троянцы. Элегия Тиртея исходит из нового единства, заменившего прежнюю родовую связь, из общности граждан полиса. В то время как эпос изображал преимущественно индивидуальных героев, сражавшихся ради добычи и славы, Тиртей призывает к массовому героизму во имя «полиса и всего народа». Очень интересно стихотворение Тиртея об истинной «доблести». Он начинается с отрицательного момента, с перечисления качеств, которые еще не создают доблести; все это качества, прославлявшиеся в эпосе, и Тиртей иллюстрирует их мифологическими образами. Гимнастический идеал быстроты в беге и искусства в борьбе, рост и сила киклопов, быстрота Борея, красота Тифона, богатство Мидаса, царственность Пелопса, сладкоречье Адраста недостаточны.

Гордостью будет служить и для города и для народа  
Тот, кто, шагнув широко, в первый продвинется ряд  
И, преисполнен упорства, забудет о бегстве позорном,  
Жизни своей не щадя и многомошной души.

Умереть в первых рядах за отечество — вот высший подвиг, прославляющий не только самого погибшего, но и город, и граждан, и отца, и все потомство храброго, создающий ему бессмертное имя. Если же он выйдет победителем из боя, то вкусит всю сладость жизни, окруженный уважением сограждан. Рисуя этот свой положительный идеал, Тиртей уже не прибегает к мифологическим примерам, и это вполне естественно, так как эпос, восходящий к родовой идеологии, не мог ему дать образов, олицетворяющих спайку «активных граждан государства» (Маркс), защищающих свою «совместную частную собственность» — в данном случае обладание Мессенией и господство над ее илотами.

Элегии Тиртея содержали в себе и восхваление доблести, и правила строевого устава, и изложение основ спартанского государственного «благозакония». Круг обязанностей спартанца излагался в легко запоминаемой стиховой форме. Стихи Тиртея и в позднейшее время пелись спартанскими воинами во время походов; как катехизис полисного патриотизма, они пользовались большой популярностью и за пределами Спарты.

Очень характерно поэтому для устойчивости литературных форм Греции, что эти элегии, так тесно связанные со всем строем Спарты, составлены были не на местном дорийском диалекте, а по-ионически, с использованием многих элементов эпического стиля. Позднейшая легенда пыталась объяснить это тем, что Тиртей не был спартанцем. Рассказывали, будто спартанцы в трудный момент Мессенской войны

обратились, по совету оракула, к афинянам с просьбой прислать им вождя; афиняне в насмешку над Спартой послали хромого школьного учителя Тиртея, но он своими песнями поднял дух спартанцев и привел их к победе. Каково бы ни было действительное происхождение Тиртея, успех его песен в Спарте возможен был лишь благодаря тому, что язык ионийского эпоса успел уже приобрести общегреческое значение.

Хотя Тиртей и выступает, как элегический поэт, от собственного имени, все же он является выразителем не личных суждений, а общественного мнения коллектива спартанских граждан. Военно-аристократический строй Спарты не создавал благоприятных условий для развития индивида и поэзии личных чувств. Гораздо резче выражен субъективный момент в творчестве Архилоха (середина VII в.), крупнейшего представителя древнеионийской лирики. Основным содержанием поэзии Архилоха являются его личные переживания. Из его наследия не сохранилось ни одного цельного стихотворения, и тем не менее личность автора выступает очень ярко в тех коротких обрывках его стихов, которые до нас дошли. Уроженец о. Пароса, сын аристократа и рабыни, Архилох, как «незаконнорожденный», был человеком в известной мере деклассированным и вел из-за нужды беспокойную скитальческую жизнь наемного воина, принимая участие в военных операциях по созданию новых колоний, нигде не уживаясь с окружающей средой. Он сам характеризует себя как «служителя бога войны, знакомого также со сладостным даром Муз». Война служит для него источником существования.

В остром копье у меня замешен мой хлеб. И в копье же  
Из под Исмара вино. Пью, опершись на копье.

В элегиях, посвященных описанию боевой жизни, встречается очень много эпических формул и выражений: поэт как бы ставит себя в положение гомеровских героев, и это сопоставление приобретает порою иронический оттенок. Не без юмора рассказывает, например, Архилох о том, как он во время бегства потерял щит (это считалось позорным):

Носит теперь горделиво Саниец мой щит безупречный;  
Волей неволей пришлось бросить его мне в кустах.  
Сам я кончины зато избежал. И пускай пропадает  
Щит мой! Не хуже ничуть новый могу я добыть.

Торжественные формулы гомеровского стиля («горделиво носит», «безупречный щит», «избежал кончины» и т. п.) получают пародийное звучание благодаря ироническому отношению поэта к старинным представлениям о «доблести».

Поэзия Архилоха ломает все рамки старо-аристократического приличия. Согласно указаниям античных ученых, он является основоположником литературного ямба, сохраняющего язвительность и грубую откровенность фольклорной обличительной песни. К своим противникам, личным и политическим, Архилох беспощаден; его оружием служат сатирическая басня, личная издевка, проклятия. Басня «Лисица и обезьяна» направлена против «выскочек» незнатного происхождения, мнящих себя аристократами. Бывшего товарища, которого Архилох обвиняет в неверности, он провожает в морской

путь пожеланием, чтобы тот потерпел кораблекрушение и попал в рабство к фракийцам.

Пусть взяли бы его, закованного,  
Голого, в травах морских,  
А он зубами, как собака, ласкал бы,  
Лежа без сил на песке  
Ничком, среди прибой волн бушующих.

Архилох даже гордится своим умением отплачивать злом за нанесенные ему обиды.

Особенно известны были в древности ожесточенные нападки его на паросца Ликамба, который согласился было выдать за Архилоха замуж свою дочь Необулу, но потом отказал ему. Архилох ответил на это целым рядом стихотворений, направленных против самого Ликамба и его дочерей — и легенда рассказывала о самоубийстве жертв архилоховой насмешки. Однако Архилох не щадит в стихах и самого себя, откровенно рассказывая о своем происхождении, бедности, жизненных неудачах, попойках и любовных муках. Общественное мнение его мало беспокоило. Он с пренебрежением относится к «нареканиям народа» и не верит в благодарность сограждан. В лирике Архилоха обнаруживается, таким образом, уже конфликт между личностью и обществом, но конфликт этот еще не приводит к обособлению. Личные настроения остаются связанными с нравственной нормой, которая может претендовать на общее признание. Как почти все греческие писатели этого времени, Архилох не чужд дидактики. Он останавливается на проблеме изменчивости существования, в котором все зависит от «судьбы и случая», но вместе с тем признает созидательное значение человеческих усилий. Превратностям судьбы, с ее перемежающимся «ритмом» горестей и радостей, человек должен противопоставить «стойкость»:

В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй,  
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.

У Архилоха сильный, сжатый и образный язык, и он является несравненным мастером стиховой формы. Рапсоды исполняли его произведения наряду с поэмами Гомера и Гесиода, а родной остров установил в честь его культ, причислив его к лику «героев». Грубые стороны стихотворений Архилоха несколько смущали позднейших моралистов, однако вся античность признавала его классиком ямбического жанра, имя которого ставилось рядом с именем Гомера. Наследие Архилоха было утеряно только в византийскую эпоху.

К дидактическим элементам в творчестве Архилоха близок и его современник, тоже иониец, Семонид (или Симонид) Аморгский. Семонид был видным деятелем своей общины, основателем колонии на о. Аморге, но сохранившиеся стихи Семонида не содержат политических или гражданских мотивов. В его наставительных элегиях и ямбах преобладают пессимистические размышления об обманчивости людских надежд, о нависающих над человеком угрозах старости, болезней и смерти. В божественном управлении миром Семонид не видит ничего, кроме произвола. Вывод из размышлений — призыв наслаждаться благами жизни, пока возможно. Семониду принадлежит также ямбическая сатира на женщин, в которой женские характеры классифицируются по их происхождению.

от различных животных или стихий: от свиньи произошла нечистоплотная, от собаки — любопытная и болтливая, от моря — капризная и т. п.; похвалы достойна только та, которая происходит от пчелы.

Мотивы наслаждения получают дальнейшее развитие у ионийца Мимнерма (около 600 г.), которого древние считали первым любовным поэтом, творцом эротической элегии. Античные источники рассказывают, что он воспевал свою любовь к флейтистке Нанно, и, как недавно обнаружилось, этой Нанно была посвящена большая, не дошедшая до нас поэма, характер которой ближе неизвестен. От Мимнерма сохранилось несколько мелких стихотворений, но содержанием их является не личное чувство, а обычные для ионийской элегии размышления на общие темы. Любовь («золотая Афродита») представляется Мимнерму наивысшим благом жизни, он сетует на скоротечность юности и тяготы быстро наступающей старости. Желанная продолжительность жизни — шестьдесят лет, проведенных без болезней и забот. В этом отношении ионийский поэт резко расходится с традиционным взглядом на «старцев», как носителей мудрости и политического опыта. Надо думать, что и в поэме к Нанно личное чувство служило только обрамлением для размышлений о любви и жизни и для мифов с любовными сюжетами. Поэзия Мимнерма не исчерпывалась, однако, мотивами любви и наслаждения, и некоторые из дошедших до нас фрагментов посвящены политическим и военным темам.

На пожелание Мимнерма прожить не свыше шестидесяти лет откликнулся его знаменитый современник, афинский законодатель Солон, предложивший переделать стих Мимнерма так, чтобы число шестьдесят было заменено числом восемьдесят. Для самого Солона стихи были прежде всего средством воздействия на граждан. У него преобладают политические и нравоучительные темы, но трактовка их не имеет безличного характера, как у певца спартанских порядков Тиртея. С большим подъемом составлена, например, элегия, призывающая афинян отвоевать захваченный у них о. Саламин. Целая серия стихотворений связана с законодательством Солона (594 г.). Автор старается обосновать примирительную позицию, которую он занимал в классовой борьбе Афин, разъясняя свои реформы, полемизируя с противниками. Аргументы Солона имеют по большей части религиозно-нравственный характер. Он обращается с укорами к обеим враждующим сторонам, к аристократии и к демосу, призывая их пойти на взаимные уступки во имя «справедливости», убеждает, предостерегает, грозит божественным возмездием за «неправду». Характерно, однако, что божественную кару Солон видит не в каких-либо имеющих произойти стихийных бедствиях, как учила традиционная религия, а в гражданских раздорах и ослаблении военной мощи города, как следствиях дурных стремлений граждан. Божественное начало становится, таким образом, присущим естественному ходу вещей. Все основные моменты реформы — снятие земельной задолженности, уничтожение долговой кабалы, отмена аристократических привилегий — находят отражение в элегиях и ямбах Солона; компромиссного характера своего законодательства он несколько не скрывает, неоднократно подчеркивая, что считал нужным охранять интересы обеих групп, «прикрывая и тех и других мощным щитом». Преобладающий тон стихотворений — спокойно-уверительный, и

лишь изредка речь приобретает характер сдержанной, но гневной угрозы.

Вы, богачи, успокоив в груди непреклонное сердце,  
Вы, что успели вкусить досыта жизненных благ,  
Дух свой великий умерьте. Ведь мы к вам душой не склонимся,  
И в вашей жизни не все гладкой дорогой пойдет.

Литературное творчество Солона не ограничивалось, однако, темами, непосредственно относящимися к его политической деятельности.

Так, в большой элегии, которая получила впоследствии заглавие «К самому себе», рассматриваются стремления и судьбы людей. Афинский законодатель твердо убежден в пагубности неправых поступков и несправедливо нажитых богатств, в том, что божественное возмездие постигает рано или поздно самого виновника или его потомков; но рядом с этим он видит, что даже благие усилия зачастую не приводят к желанному результату и не предохраняют от несчастия. Более того, самые законные человеческие желания, как например стремление к богатству, легко превращаются в ненасытность, за которой следует карающая «беда». Божество, по мнению Солона, незримо выравнивает нарушения «меры», но, как сказано в одном из фрагментов, «мысль бессмертных богов скрыта от людей». «Самое трудное», говорится в другом фрагменте, «это — найти невидимую меру разума, которая только и содержит в себе пределы всех вещей». Но трудность найти этот масштаб жизненного поведения не приводит Солона к пессимизму. Он принимает жизнь с ее трудами, уроками и утешами. Рядом с наставительными размышлениями он занимается в своих стихотворениях прославлением вина, любви и Муз, захватывая таким образом всю область ионийской элегической тематики.

Солон оставил по себе память в сознании греков не только как политический деятель и законодатель, но и как «мудрец», в котором видели идеального представителя эллинского мировоззрения. Сказание, переданное историком Геродотом, сводит Солона к лидийским царем Крезом, обладателем несметных сокровищ, и противопоставляет надменной самоуверенности Креза, считавшего себя самым счастливым из людей, спокойную осмотрительность греческого мудреца, который знает, что ни один человек не может быть назван счастливым до своей кончины. Крезу, прибавляет сказание, вскоре пришлось убедиться в справедливости слов Солона.

Из последующих элегических поэтов VI в. наибольший интерес представляет Феогнид из Мегары. Под именем этого поэта сохранился сборник коротких элегических стихотворений, предназначенных для исполнения на пирах, своего рода застольный песенник (ср. стр. 21). В этом песеннике собраны коротенькие стихотворения разных авторов и разного времени, но основное ядро принадлежит Феогниду, поэту-аристократу, изгнанному революцией из родного города и скитавшемуся по различным областям Греции. Элегии Феогнида обращены к мальчику Кирну, которого поэт наставляет в принципах классовой этики. Среди наставлений имеется, наряду с традиционными афоризмами о благочестии, почтении к родителям и т. д., большое количество стихотворений на актуальные темы, и они представляют собой один из наиболее ярких образцов непримиримой классовой ненависти аристократа и демократии, какие можно встре-

тит в мировой литературе. Люди от рождения делятся на «добрых», т. е. аристократов (стр. 66), и «подлых»; «добрым» присущи все добродетели, они смелы, прямодушны, благородны; «подлым» свойственны все пороки: низость, грубость, неблагодарность; однако «подлые» богатеют и становятся у власти, между тем как знать разоряется, и «благородный» превращается в «низкого». В отношении «подлых» «доброму» дозволены все средства:

Сладко баюкай врага, а когда попадет тебе в руки,  
Мсти ему и не ищи поводов к мести тогда.

Презрение аристократа к «черни» беспредельно: «Наступи ногой на бессмысленную чернь, бей ее острым бодцом, надень ей на шею тяжелое ярмо»; ему хотелось бы «испить черной крови» своих недругов. Цель наставлений Феогнида — укрепление аристократической солидарности, и его особенно возмущают браки между членами обедневших знатных семейств и богатыми горожанами, вследствие чего «тускнеет порода граждан». Однако приливы иступленной ненависти чередуются у Феогнида с мрачным отчаянием: он теряет веру в успех своего дела, жалуется на горесть изгнания и измену друзей.

Феогнид с его убеждением в прирожденности нравственных качеств «доброего» стал одним из любимых певцов греческой аристократии; она сохранила его стихи, дополнив сборник новым материалом.

Последним классиком ямбографии признавался Гиппонакт из Эфеса (вторая половина VI в.), славившийся прямоотой и резкостью своей сатиры. За нападки на тиранов, властвовавших в Эфесе, Гиппонакт был изгнан из родного города. Фольклорный ямб становится у него орудием издевки над претенциозностью культуры богачей и знати; он как бы стремится перещеголять Архилоха в презрении ко всем литературным приличиям, неизменно изображает себя голодным попрошайкой и забиякой, пользуется языком улицы и притонов. Пародия на высокий стиль — любимый прием Гиппонакта. Он пародирует эпическую поэзию, стиль гимнов.

Гермес, Гермес дражайший, бог Килленейский,  
Молю тебя, сын Майи, — я совсем забну.

Далее:

Дай бурку Гиппонакту — я совсем забну,  
Стучу зубами.

Позднейшая античность считала Гиппонакта поэтом-моралистом; дошедшие до нас фрагменты не оправдывают этого суждения, но они слишком незначительны для того, чтобы на их основании можно было составить отчетливый образ этого интересного поэта.

Стихи Гиппонакта написаны по большей части в х о л и а м б а х («хромых ямбах»); это — разновидность ямбического стиха с нарушением ямбического хода в последней стопе:

Душе́ много́страда́льной бу́дет жи́ть ху́до,  
Коль не́ прише́лешь о́брaтно́ я́чменя́ ме́ру,  
Что́б мо́г похле́бку я́ состря́пать му́чную  
И е́сть е́е, как сре́дство о́т невзго́д жи́зни.

### 3) Монодическая лирика

Наряду с развитием элегии и ямба шло приспособление других видов греческой народной песни к задачам и темам, выдвинутым

эпохой становления классового общества. Уже у Архилоха песня превращалась в средство выражения субъективных чувств, и носителем лирической эмоции становился образ поэта со всеми его индивидуальными чертами и особенностями личной биографии. Дальнейший шаг в этом направлении был сделан поэтами-эолийцами, литературным и музыкальным центром которых был о. Лесбос. Исходя из местных фольклорных песен, они ввели в литературу ряд новых стихотворных размеров, предназначенных для монодического (т. е. сольного) пения под звуки лиры. Тематика культовых и обрядовых песен, застольных, свадебных, любовных, разрабатывается лесбийскими лириками в связи с личными переживаниями поэта, с кругом его друзей, с событиями текущего дня. Стихотворения эти обычно рассчитаны на определенную среду и обстановку, в которой они должны исполняться; размышления на общие темы, характерные для элегии, занимают лишь второстепенное место в творчестве лесбосцев и чаще всего оказываются в тесной связи с личными моментами. Язык этой лирики также местный, эолийский.

Виднейшими представителями монодической лирики являются в первой половине VI в. лесбосцы Алкей и поэтесса Сапфo. Революционное движение охватило в это время и Лесбос, аристократия вела ожесточенную борьбу с городским демосом и его вождями — «тиранами»; власть неоднократно переходила от одной группировки к другой, за короткий период сменилось несколько тиранов. Алкей, принадлежавший к аристократии, принимал в этой борьбе деятельное участие и провел ряд лет в изгнании. Мотивы гражданской войны очень часты в его стихах. Он воспекает оружие, приготовленное заговорщиками, собирающимися захватить власть, призывает к борьбе с тиранами. Смерть одного из них, Мирсила, становится поводом для ликующей песни:

Пить, пить давайте! Каждый напейся пьян!  
Хоть и не хочешь — пьянствуй! Издох Мирсил!

Градом насмешек Алкей осыпает Питтака, деятельность которого на Лесбосе была аналогична деятельности Солона в Афинах и который в конце концов дал возможность Алкею, в числе других изгнанных аристократов, вернуться на родину. Питтак — «толстобрюхий», «широконогий», «низкороденный» хвостун, который породнился браком с потомками царей, возводивших свой род к Агамемнону. Однако при всем уважении Алкея к происхождению от «благородных родителей», он вынужден признать истинность популярной в то время поговорки «человек — деньги», и аристократы из круга Алкея служат наемниками у восточных царей.

Уверенности в завтрашнем дне у Алкея нет. Он изображает свой полис в виде корабля, который носится по морю под «свалку ветров». С политическими темами перемешиваются застольные. Традиционная для мужского содружества застольная песня (стр. 21) становится средством раскрытия чувств и мыслей поэта перед кругом его друзей. Радость и печаль, гражданская борьба и любовные признания, зимняя стужа и летний зной, размышления о неизбежности смерти — все это укладывается в рамках застольной песни с ее заключительным призывом: «будем пить». «Где вино, там и истина», провозглашает Алкей. Вино — «зеркало для людей», целительное средство от всех горестей.

К чему раздумьем сердце мрачить, друзья?  
 Предотвратим ли думой грядущее?  
 Вино из всех лекарств лекарство  
 Против унынья. Напьемся ж пьяны!

По античным сообщениям Алкей воспевал не только вино, но и любовь; римский поэт Гораций следующим образом характеризует Алкея в стихотворении, обращенном к лире:

На твоих струнах — гражданин лесбийский —  
 Встарь Алкей бряцал, и с тобой от битвы,  
 Пылкий отдыхал, и с тобой от бури  
 В пристани тихой,  
 Привязав корабль, что кидали волны;  
 Ты его словам отвечала, лира,  
 Он же Вакха пел, и любовь, и Лика  
 Черные очи.

Ода 1, 32.

Эта сторона творчества Алкея мало представлена в сохранившихся фрагментах, но и то немногое, что есть, свидетельствует о близкой связи с народной любовной песней. Так, например, имеется строчка из так называемой «песни перед дверью», серенады влюбленного, добивающегося, чтобы его пустили к милой. Другое стихотворение содержало жалобу девушки, тоскующей по любви. Алкей писал стихи и в честь лесбийской поэтессы, «фиалкокудрой, чистой, сладкоулыбающейся Сапфо».

Кругозор Алкея ограничен: защита интересов знати, вино, любовь. Его чувства и мысли элементарны, и по культурному уровню он уступает своим ионийским современникам. Когда Алкей составляет гимны богам или стихотворения на мифологические темы, он не выходит за пределы традиционной трактовки мифа. Это искусство еще близко к примитивному реализму: сила эмоции сочетается у Алкея с прямоотой и ясностью выражения, с четкой и наглядной образностью. Античные критики находили у него «величие, сжатость и сладкозвучие, соединенное с мощью». Стихи Алкея музыкальны и отличаются богатством своих размеров и способов строфического построения. Наиболее часто употребляемая у Алкея строфа получила в античности наименование «алкеевой»:

Схема алкеевой строфы:  $\overline{\text{У}}-\overline{\text{У}}-\overline{\text{У}}-\overline{\text{УУ}}-\overline{\text{У}}-$   
 $\overline{\text{У}}-\overline{\text{У}}-\overline{\text{У}}-\overline{\text{УУ}}-\overline{\text{У}}-$   
 $\overline{\text{У}}-\overline{\text{У}}-\overline{\text{У}}-\overline{\text{У}}-$   
 $-\overline{\text{УУ}}-\overline{\text{УУ}}-\overline{\text{У}}-$

Пойми, кто может, буйную дурь ветров!  
 Валы катятся — этот отсюда, тот  
 Оттуда, в их мятёжной свалке,  
 Носимся мы с кораблём смолёным,

До недавнего времени Алкей был известен только в случайных и отрывочных цитатах; в XX в. были найдены папирусные остатки античных экземпляров сочинений Алкея, но цельных стихотворений сохранилось очень немного.

Новонайденные папирусы расширили круг сведений и о современнице Алкея Сапфó. Женщина-поэтесса представляет собой в рассматриваемую эпоху явление, характерное лишь для дорийско-эолий-

ских частей Греции, где положение женщины было более свободно, и она не была затворницей, как у ионийцев.<sup>1</sup> В этих областях сохранилось много пережитков примитивных половозрастных объединений: мужчины составляли замкнутые содружества и проводили жизнь по большей части совместно, вне семьи; аналогичные объединения создавались и среди женщин. Сапфо стояла во главе одного из таких содружеств, участницами которого были, повидимому, молодые девушки. Как и всякое античное объединение, коллектив этот был посвящен определенным божествам, в данном случае женским. Сапфо сама называет помещение содружества «домом служительниц Муз». Круг интересов содружества определяет и основную тематику поэзии Сапфо: это — женские культы с их празднествами, свадьбы, общение между подругами, их взаимные влечения, соперничество, ревность, разлука. Политическая жизнь Лесбоса находит здесь лишь случайные отклики. Лирика Сапфо редко выходит за пределы переживаний, связанных с ее замкнутым кружком, но переживания эти выражены с чрезвычайной простотой и яркостью, составившими последующую славу лесбийской поэтессы.

Сапфо, как и Алкей, близка к фольклорной песне и вкладывает личное содержание в традиционные формы. Стихотворение, обращенное к Афродите, рисует томление любви, не нашедшей еще ответа, но составлено оно в форме гимна со всеми его необходимыми частями — призывами, эпитетами божества, ссылкой на некогда обещанную помощь. Другое стихотворение, предназначенное, повидимому, для свадьбы, начинается с прославления «равного богам» жениха и «сладкого голоса и чарующего смеха» невесты, но поэтесса немедленно переходит к своим личным чувствам: «Только миг посмотрю на тебя, как уже не доходит до меня голос, а язык немеет, тонкие струйки огня тотчас пробегают под кожей, глаза не видят, в ушах звенит, пот льется по мне, дрожь охватывает меня всю, я становлюсь бледнее травы и почти что кажусь мертвой». Изображение переживаний у Сапфо лишь в очень незначительной мере содержит в себе моменты психологического анализа: она рисует внешние проявления чувств и обстановку, в которой они развертываются. Таким фоном часто служит природа. В одном из стихотворений изображается далекая подруга, тоскующая в разлуке с Сапфó и ее кругом: «Когда мы жили вместе, Аригнота смотрела на тебя, как на богиню, и всего более любила твою пляску. Теперь она блистает среди лидийских жен, как розоперстая луна по заходе солнца превосходит все звезды и струит свой свет на соленое море и обильные цветами нивы. В этот час красиво разлита роса; пышно цветут розы и нежные травы, и сладкая медуница. Долго бродя, отягощает она тоскою нежную душу, вспоминая о любезной Аттиде, и сердце ее снедается скорбью. И громко она кличет, чтобы мы пришли».

Для любви создается «красивый» фон — наряды, ароматы, цветы, весна, но переживания, как и в народной любовной песне, чаще всего имеют скорбный характер, и в сознании позднейшей античности образ поэтессы был прочно соединен с представлением о несчастной любви. На одной греческой вазе она изображена со свитком в руке; к ней летит Эрот, и около него приписка: «несчастный». Создан был

<sup>1</sup> На различие в положении женщины у разных греческих племен указывает Энгельс (Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., XVI, 1, 1937, стр. 45—47).

миф, что Сапфо кончила жизнь прыжком со скалы вследствие безнадежной любви к холодному красавцу Фаону. Фаон — мифологическая фигура, один из любимцев Афродиты; о нем упоминалось, вероятно, в каком-нибудь из недошедших до нас культовых стихотворений Сапфо.

Дидактический элемент, свойственный древнегреческой лирике, не отсутствует и у Сапфо. Она размышляет о красоте и любви, иллюстрируя свои мысли мифологическими примерами и личными переживаниями: «самое красивое на земле — то, что мы любим».

Помимо любовной лирики Сапфо была известна своими эпиталамиями, свадебными песнями (ср. стр. 20—21). Эти песни охватывали различные моменты греческого свадебного обряда; в сохранившихся отрывках мы находим прощание невесты с девичеством, состязание между хором юношей и хором девушек, песни и шутки перед брачным покоем. По стилю эпиталамий Сапфо чрезвычайно напоминают народные свадебные песни и богато расцвечены сравнениями фольклорного типа. Так, невеста уподобляется яблоку:

Сладкое яблоко ярко алеет на ветке высокой,  
Очень высоко на ветке; забыли сорвать его люди.  
Нет, не забыли сорвать, а достать его не сумели.

Жених сравнивается со стройной веткой или с каким-нибудь мифологическим героем. Боги любви принимают непосредственное участие в свадьбе. По словам позднего античного писателя Гимерия (IV в. н. э.), пересказывающего содержание свадебных песен Сапфо, она «приводит в брачный чертог Афродиту на колеснице Харит и резвящийся с ней хор Эротов», которые летят впереди колесницы, потрясая факелами; Сапфо описывает и мифологические свадьбы, например свадьбу Гектора и Андромахи.

По ритмико-мелодическому типу поэзия Сапфо близка к алкеевой и тоже отличается большим разнообразием. Так называемая «сапфическая» строфа представляет собой лишь один из образцов этой богатой строфики:

Схема сапфической строфы:

— ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ — —  
— ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ — —  
— ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ — —  
— ◡ ◡ — —

Пёстрым трóном сла́вная Афодíта,  
Зéвса дóчь, искúсная в хитрых кóвах,  
Я молю теб́я: не круши́ мне го́рем  
Сéрдца, блага́я!

Близость к народной песне, придающая характер свежести и непосредственности лирике лесбосцев, в значительной мере уже утрачена у третьего выдающегося представителя монодической лирики, ионийца Анакреонта, творчество которого относится ко второй половине VI в. Уроженец малоазийского города Теоса, Анакреонт покинул свою родину, попавшую под власть персов. Поэтическое дарование открыло ему доступ ко дворам тиранов, которые стремились собирать вокруг себя художников и поэтов. Анакреонт долго жил при дворе самосского тирана Поликрата, после гибели Поликрата был приглашен тираном Гиппархом в Афины, а когда в Афинах тирания пала, нашел убежище у фессалийских царей. Он принадлежит к до-

вольно многочисленной в конце VI в. группе поэтов, которые придавали своим искусством блеск дворам различных тиранов, не имея глубоких связей с социальной жизнью того полиса, временными гостями которого они являлись. В лирике Анакреонта есть только очень незначительные следы того, что она бывала когда-либо настроена иначе, чем на веселый лад. Так, например, изредка попадаются воинственные мотивы, а также мотивы социальной сатиры. По существу же его темы — почти исключительно вино и любовь, но эти темы трактуются не серьезно, а в плане остроумной, насмешливой игры. Доживший до глубокой старости, поэт любит изображать себя седовласым, но жизнерадостным стариком, охотником до вина и любовных приключений, и иронизирует над своими любовными неудачами. Стихотворения Анакреонта невелики по размеру; они не изображают сложных переживаний, а дают фиксацию отдельного момента в простых, но оригинальных и рельефных образах, часто с неожиданной концовкой. Вот Эрот ударил его, словно большим молотом, а затем выкупал в ледяном потоке. В другом стихотворении Эрот уподобляется мальчику, играющему в мяч:

Бросил шар свой пурпуровый  
Златовласый Эрот в меня  
И зовет позабавиться  
С девой пестрообутой.

Но, смеясь презрительно,  
Над седой головой моей,  
Лесбиянка прекрасная  
На другого глазаеет.

Эта тема дается в разных вариациях. Анакреонт «на легких крыльях» летит к Олимпу принести Эроту жалобу и угрожает ему не сочинять больше песен в его честь, но Эрот, увидев седины поэта, пролетает мимо него. Робкую девушку Анакреонт рисует в виде детеныша лани, который дрожит, отстав в лесу от матери, строптивницу в образе необъезженной кобылицы, которой он обещает показать свое наездническое искусство. Это последнее стихотворение переведено, как известно, Пушкиным («Кобылица молодая»); у Пушкина имеется также перевод другого стихотворения, где Анакреонт изображает свою старость («Поредели, побелели»).

Застольные темы встречаются столь же часто, как и любовные. С помощью вина Анакреонт хочет вступить в «кулачный бой» с Эротом. Однако буйного пира Анакреонт не любит:

Принеси мне чашу, отрок, — осушу ее я разом!  
Ты воды ковшей с десятков в чашу влей, пять — хмельной браги,  
И тогда, объятый Вакхом, Вакха я прославлю чинно.  
Ведь пирушку мы наладим не по-скифски: не допустим  
Мы ни гомона, ни криков, но под звуки дивной песни  
Отпивать из чаши будем.

Живость, ясность, простота — основные качества поэзии Анакреонта; даже гимны богам превращаются у него в легкие и изящные стихотворения. Игровой характер, приданный Анакреонтом любовной лирике, вполне соответствовал тому отношению к любви, которое стало господствующим в развитии рабовладельческого общества, и Энгельс справедливо называет его древним классическим певцом любви.<sup>1</sup> От поздней античности сохранился целый сборник подра-

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., XVI, I, 1937, стр. 58.

жаний Анакреонту, так называемые «анакреонтические стихотворения» (Анакреонтеа); они долгое время ошибочно считались подлинными произведениями древнегреческого поэта. «Анакреонтика» XVIII—XIX вв. вдохновлялась именно этим поздно-античным сборником, и он послужил источником многочисленных русских переводов «из Анакреонта» (Пушкин: «Узнаю коней ретивых», переводы Мея, Баженова и др.).

#### 4) Хоровая лирика

Из всех видов греческой лирики хоровая песня сохранила наиболее тесную связь с культом и обрядом, потребности которых она главным образом и обслуживала. В своих фольклорных формах хоровая песня существовала, разумеется, повсеместно, но особенно культивировалась она в тех государствах, где у власти удержалась землевладельческая знать. Культовая поэзия служила здесь орудием пропаганды аристократической идеологии, получившей в это время новое оформление в религии Аполлона Дельфийского (стр. 67). В противоположность старо-аристократической идеологии, восходившей ко времени разложения родового строя, дельфийская религия и мораль были приноровлены уже к условиям классового общества и к потребностям аристократии, как господствующей группы внутри полиса. Хоровая лирика стала литературной выразительницей этой новой морали и нового мифотворчества, перерабатывающего традиционные мифы в духе дельфийской религии. Политическое господство аристократии сохранилось по преимуществу в дорийских областях; в соответствии с этим дорийский диалект сделался преобладающим языком хоровой лирики.

С другой стороны, в культовой поэзии были заинтересованы и тираны, которые вели активную религиозную политику, поддерживая низовые и общегреческие культы в противовес местным аристократическим, и стремились придать религиозное освящение своему владычеству. В этих условиях хоровая лирика становится одним из важнейших ответвлений греческой лирической поэзии и играет очень значительную роль в литературном движении эпохи.

В силу своего культового и обрядового характера хоровая лирика более архаична по способу своего исполнения, чем монодическая мелика или элегия. Слово остается связанным не только с музыкой, но и с ритмическими телодвижениями; песня исполняется традиционным обрядовым хором, который поет и вместе с тем пляшет. Во главе хора стоит предводитель; половозрастной состав хора и характер пляски очень часто уже predeterminedены культовым заданием, так как хоровая песня исполняется лишь по определенному поводу, в связи с каким-либо празднеством или обрядовым действием. Греки различали многочисленные виды хоровой песни в зависимости от повода, вызывающего ее, от божества, к которому она была обращена, от состава хора и характера пляски (ср. стр. 22): в большинстве случаев эти виды литературной хоровой лирики являются продолжениями соответствующих фольклорных жанров, но некоторые из них, и притом важнейшие по своему литературному значению, возникли или по крайней мере получили широкое распространение в рассматриваемое время и тесно связаны с социальной и идеологической борьбой VII—VI вв. Так, дифирамб, культовой гимн в честь Диониса, обязан своим расцветом тому значению, которое

приобретает в революционную эпоху религия Диониса. В хоровой лирике, начиная со второй половины VI в., одно из важнейших мест занимает эпиникий, песня, прославляющая победителя на общегреческих гимнастических состязаниях. Эти игры были народными празднествами, и победители получали у себя на родине почти божеские почести. А так как участие в состязаниях принимала главным образом аристократия, которая одна только имела достаточно средств и досуга для необходимой гимнастической тренировки, победа на играх оказывалась удобным предлогом для прославления аристократической «доблести». То обстоятельство, что предметом песнопения становился не бог и не мифологический герой, а живой представитель знати, только повышало актуальность и классовое значение эпиникиев. И уже совсем новым жанром хоровой лирики был энкомий, гимн в честь определенного лица; жанр этот своим появлением свидетельствует о повышении удельного веса личности в социальной жизни полиса, и он получил особенное развитие в придворной обстановке, окружавшей тиранов.

По сравнению с фольклорной хоровой песнью чрезвычайно усложнилась также и музыкальная сторона. Хорический поэт был одновременно и композитором и балетмейстером. Он для каждого стихотворения составлял особую музыку, часто даже для каждой строфы. Ритм выявлялся не только словом, но и плясовыми движениями хора. Греческая хоровая лирика отличается поэтому большой свободой ритмов, меняющихся от стихотворения к стихотворению, от строфы к строфе. Строфы эти весьма разнообразны и по своему внутреннему составу. Нигде в античной поэзии нет такого разнообразия и богатства ритмических форм.

В произведениях хоровой лирики обычно наличествуют три элемента, связанные с торжественным «гимническим» характером хоровой песни. Составной частью культового гимна издревле является миф (стр. 22); в свободном чередовании с мифом подавался дидактический элемент, наставительные размышления на религиозные и нравственные темы; наконец, поскольку гимн являлся молитвой, выражавшей пожелания молящего, хоровая песня содержала и личные высказывания, от имени поэта или его хора.

Сочетание этих трех элементов мы находим уже у древнейшего известного нам представителя хоровой лирики — Алкмана (вторая половина VII в.). По происхождению своему он был малоазийским греком, но деятельность его протекала в Спарте. Архаическая Спарта еще не была тем оплотом консерватизма, которым она стала впоследствии, и не чуждалась художественных новшеств; спартанцы приглашали к себе мастеров из других греческих областей для руководства хором. Алкман составлял различные гимны, от которых сохранились лишь краткие цитаты. Единственный большой отрывок найден был в 1855 г. на папирусе в одной из египетских гробниц. Это — «парфений», т. е. гимн девического хора. Сохранившаяся часть начинается с краткого упоминания о целой серии мифов, сопровождающегося дидактическими выводами, а затем хор переходит к прославлению своих предводительниц, восхищается их красотой, шутливо намекая на их самолюбие и соревнование. Ряд девушек назван по имени. Это — типическая древняя хоровая песня, предназначенная для однократного исполнения не только по определенному праздничному поводу, но и с определенным личным составом хора, имена которого

введены в текст стихотворения. Образы элементарны и конкретны: одна из красавиц — «сияющее солнце», другая выделяется меж подруг, как «крепкий звонконогий стяжающий награды конь среди стада», ее «грива» — «несмешанное золото», лицо — «серебряное». Прославление подруг и их ревность напоминают позднейшую тематику песен Сапфо и коренятся в тех же бытовых условиях девического содружества.

Хоровая лирика вплоть до конца VI в. известна лишь очень отрывочно. Мастером дифирамба признавался лесбосец Арион. Плодовитый сицилийский поэт Стесихор, автор полуэпических, полупоэтических произведений, разработал большое количество мифологических сюжетов, и его трактовка мифов была впоследствии широко использована афинскими трагическими поэтами V в. Не ограничиваясь обычным кругом мифов, составлявших предмет героического эпоса, Стесихор обращался непосредственно к народным сказаниям, захватывая и любовные сюжеты, которых эпос обычно избегал. Из Сицилии происходил и Ивик, живший вместе с Анакреонтом при дворе самосского тирана Поликрата. В стихах Ивика много места уделялось его любовным переживаниям, но, в отличие от простоты Анакреонта, у Ивика пышный и перегруженный образами стиль:

Только весною цветут цветы  
Яблонь кидонских, речной струей  
Щедры питаемых там, где сад  
Дев необорванный. Лишь весною же  
И плодоносные почки набухшие  
На виноградных лозах распускаются.  
Мне ж никогда не дает вздохнуть  
Эрот. Летит от Киприды он,  
Темный, вселяющий ужас всем, —  
Словно сверкающий молнией северный ветер Фракийский, и душу  
Мощно до самого дна колышет  
Жгучим безумием...

Как уже было указано, со второй половины VI в. в хоровой лирике начинают преобладать новые жанры, посвященные прославлению людей, живых (энкомий, эпипикии) или умерших (threnos — «плач»). Энкомии составлял уже Ивик. Видную роль в этой реформе, актуализировавшей значение хоровой лирики и способствовавшей ее пышному расцвету в конце VI и первой половине V в., играл Симонид Кеосский (556—468). Этот разносторонний поэт провел много лет при дворах различных тиранов, но вместе с тем был близок и к вождю афинской демократии Фемистоклу. По своему идейному содержанию лирика Симонида связана с прогрессивными течениями ионийской мысли: он скептически относится к традиционным представлениям о божестве и не разделяет предрассудков аристократической этики, будто «доблесть» врождена лишь знатным. Для Симонида характерны простой и ясный стиль, живописность образов и большая сила чувства. Ему удаются и мягкие, нежные тона (жалоба Данаи, заключенной в ящик с младенцем Персеем; ср. стр. 25) и пафос борьбы за родину (прославление погибших при Фермопилах). Величайшее историческое событие его времени — борьба греческого народа против персов — нашло в Симониде своего певца. От хорической лирики Симонида дошло лишь небольшое количество коротких фрагментов; ни одного цельного стихотворения не сохранилось. Однако слава Симонида была основана не только на хорике, он был

известен и как один из творцов эпиграммы. Эпиграммой (т. е. «надписью») первоначально называлась стихотворная надпись, которая делалась на надгробном памятнике или на предмете, принесенном в дар божеству. Эпиграммы эти обычно составлялись элегическим дистихом (ср. стр. 75). Позже термин стал применяться ко всякому краткому лирическому стихотворению, написанному в элегическом размере. Симонид был мастером такого сжатого лирического стихотворения, и позднейшая античность приписывала ему большое количество эпиграмм на темы греко-персидских войн, в том числе и известную надгробную надпись над спартанцами, павшими при Фермопилах:

Путник, пойди, возвести нашим гражданам в Лакедемон,  
Что, их заветы блюдя, здесь мы костями полегли.

Полную противоположность Симониду представляет тот поэт, который вошел в историю греческой литературы как классик торжественной хоровой лирики, Пиндар (около 518—422 гг.), последний и самый выдающийся певец греческой аристократии. Пиндар был уроженцем Фив и происходил из знатного рода; с юных лет он был тесно связан с Дельфами, и дельфийская религия оставила очень значительные следы на всей его поэтической деятельности. В творчестве Пиндара представлены различные виды хоровой лирики: эпиникии, гимны, пеаны (в честь Аполлона), дифирамбы, просодии (песни процессий), парфении, гипорхемы (песни-пляски), энкомии, траурные песни. От богатого наследия Пиндара, обнимавшего в античных изданиях 17 книг, сохранилось 4 книги эпиникиев, в общей сложности 45 стихотворений. Общегреческие гимнастические состязания происходили в это время в четырех местах: в Олимпии, в Дельфах (пифийские игры), на Истме (около Коринфа) и в Немее (в северо-восточном Пелопоннесе). Соответственно этому оды Пиндара в честь победителей на играх и были разбиты на четыре книги. Эпиникии составлялись не по собственной инициативе автора, а заказывались заинтересованными лицами или общинами, к которым победители принадлежали. Пиндар, как и до него Симонид, работал по заказу различных общин и получал вознаграждение за свои стихи. Круг заказчиков Пиндара — по преимуществу дорийская знать и тираны Сицилии; это то общество, для которого он творит и в котором он славится.

Уже самое задание эпиникия включает в себе некоторую программу, которую поэт обязан выполнить. В состав оды должны входить местные и личные элементы, касающиеся победителя, прославление его рода, предков, общины, указание на место и характер состязания, где были одержаны победы. Столь же постоянной частью являются мифы и наставительные размышления. Но не все стороны программы имеют для Пиндара одинаковое значение. Для его стиля характерно, что на всей внешней обстановке победы он останавливается лишь мимоходом и никогда не описывает самих состязаний. Победа интересует его лишь как обнаружение «доблести», и эту последнюю он прославляет в лице победителя. Эпиникий Пиндара становится как бы исповеданием аристократического мировоззрения, и все построение оды подчинено этой задаче. Упоминание о предках прославляемого получает особый смысл в свете убеждения, что «доблесть» не есть личное качество, что она в знатных родах передается по наследству от предков в силу «божественного» происхожде-

ния рода. Мифологические части стихотворения создают вокруг прославляемого «героическую» атмосферу. Они могут не находиться в прямой связи с воспеваемой победой или личностью победителя; персонажи мифа — это те образцы, положительные или отрицательные, которыми иллюстрируются мысли поэта.

Произведения Пиндара — наиболее яркий литературный документ аристократической идеологии, сложившейся под идейным руководством Дельфов. Он твердо убежден во всемогуществе, всеведении и нравственном совершенстве богов. Там, где традиционная мифология оказывалась в противоречии с позднейшими моральными представлениями и богам приписывались безнравственные поступки, Пиндар без колебания «исправляет» мифы. Вместе с дельфийской религией он подчеркивает ограниченность человеческих возможностей и призывает соблюдать во всем «меру». «Чрезмерность» — гибельна: «смертному приличествует смертное». Предел человеческого счастья — богатство, соединенное с «доблестью». Способность развить в себе качества, которые составляют доблесть, присуща знатному от рождения. «Узнавши, каков ты есть, стань таковым». Тот же, кто обладает только «знанием» без наследственных качеств, не способен достигнуть полной «доблести». Все эти положения, неизменно провозглашаемые Пиндаром, полемически заострены против прогрессивных течений греческой мысли, критиковавших мифологическую систему и противопоставлявших аристократическим традициям силу знания, одинаково доступного знатым и незнатым. Политические симпатии Пиндара, разумеется, обращены также в сторону аристократических государств, где правят «мудрые».

Идеал «доблести», провозвестником которого был Пиндар, имел большое культурное значение, несмотря на свой аристократически ограниченный характер. В «доблести» Пиндара нераздельно слиты атлетика и этика, физические и душевные качества: отсюда призыв к развороту всех сил человека и их всестороннему развитию. Это — тот же гармонический идеал, который мы находим воплощенным в произведениях греческого изобразительного искусства.

Примером построения эпиникия у Пиндара может служить второе стихотворение из сборника в честь победителей на играх в Олимпии. Оно адресовано Ферону, властителю сицилийского города Акраганта. Кони Ферона одержали победу на состязании колесниц, а в таких случаях «победителем» обычно провозглашался владелец коней. Ода Пиндара прославляет фиктивного «победителя», отягощенного в это время заботами об упрочении своего владычества. Пиндар начинает с обращения к «гимнам, властителям струн»: «какого бога, какого героя, какого мужа мы будем воспевать?» В нескольких строчках следует ответ, исчерпывающий всю официальную программу эпиникия: указывается место победы, характер состязания, имя победителя. Ферон — «опора Акраганта», «краса славных предков», представитель рода, испытавшего некогда бедствия, но вновь достигшего благосостояния своими «доблестями». Это создает переход к вопросам общего порядка. Сначала сентенция: даже отец всего Хронос (время) не может сделать бывшего не бывшим, но радости дают забвение от страданий; в качестве примеров приводятся миф о героях, которые после великих страданий удостоились принятия в круг богов. Новая сентенция: на людей попеременно надвигаются «потoki радостей и тягот»; примером служит уже род самого Ферона, начи-

ная от его мифологического предка Эдипа. Теперь Пиндар возвращается к победе Ферона, к его «богатству», украшенному «доблестями». Вера Ферона в загробное воздаяние служит предлогом для введения нового мифа, описания беспечальной жизни на «острове блаженных». Затем, после резкого выпада против «ученых», которым противопоставляется «мудрец», много знающий от природы, даются заключительные славословия по адресу Ферона, как «благодетеля» своего города. Таким образом, центральную часть оды занимают сентенции и мифы, окаймленные с обеих сторон похвалой в честь победителя. Это обычный тип построения у Пиндара.

Стиль Пиндара выделяется своей торжественностью и пышностью, богатством изысканных образов и эпитетов, зачастую сохраняющих еще тесную связь с образной системой греческого фольклора. Пиндар стремится максимально повысить выразительную энергию стиха. Каждое слово полновесно, все второстепенное, неяркое отбрасывается; поэт как бы скользит по вершинам мыслей и образов, опуская соединительные звенья. Хвалебный гимн, по его собственным словам, перелетает, «подобно пчеле», с одной темы на другую. Эти особенности затрудненного стиля Пиндара, в котором связь образов и мифологических представлений преобладает над связью понятий, воспринимались в XVI—XVIII вв. как «лирический беспорядок» и «лирический восторг», что и легло в основу высокопарного «пиндаризирования» поэтов этого времени.

Вот образец стиля Пиндара:

О златая лира! Общий удел Аполлона и Муз  
В темных, словно фиалки, кудрях,  
Ты основа песни и радости, ты почин!  
Знакам, данным тобою, послушны певцы,  
Только лишь ты запевам, ведущим хор,  
Дашь начало звонкою дрожью своей.  
Язык молний, блеск боевой угашаешь ты,  
Вечного пламени вспышку; и дремлет  
Зевса орел на его жезле,  
Низко к земле опустив  
Быстрые крылья, —

Птиц владыка. Ты ему на главу его с клювом кривым  
Тучу темную сна излила,  
Взор замкнула сладким ключом и — в глубоком сне  
Тихо влажную спину вздымает он,  
Песне твоей покорен, и сам Арес,  
Мощный воин, песнею сердце свое  
Тешит, вдруг покинув щетинистых копий строй —  
Чарами души богов покоряет  
Песни стрела из искусных рук  
Сына Латоны и Муз  
С пышною грудью.

По своей ритмической структуре ода Пиндара строфична. За двумя одинаковыми строфами (строфа и антистрофа) следует очень часто третья, отличная от них по структуре (эпод), и этот комплекс из трех строф, расположенных по схеме аав, повторяется несколько раз в той же последовательности (аав, аав...). Приведенный отрывок содержит первую строфу и антистрофу первой оды из сборника в честь победителей на пифийских играх.

До сравнительно недавнего времени Пиндар был единственным хорическим лириком, от которого сохранились цельные произведения. В 1896 г. были найдены два папирусных свитка, содержащие двадцать стихотворений современника Пиндара и его литературного соперника, Вакхилида (родился в конце VI в.), племянника Симопада Кеосского. Большинство этих стихотворений относится к жанру эпиникиев. Хотя Вакхилид обслуживает зачастую тех же заказчиков, что и Пиндар, однако ему чужд непреклонный аристократизм Пиндара. Он восхваляет «доблесть», но понимает ее не как совокупность традиционных качеств аристократа, а как способность быть на высоте любой задачи. «Бесчисленны доблести людей, но одна — впереди всех, доблесть того, кто в каждом деле руководится правильными мыслями». Стиль Вакхилида отличается спокойной плавностью, у него нет той пышности и, вместе с тем, темноты, которая характерна для Пиндара. Однако гораздо больший историко-литературный интерес, чем эпиникии Вакхилида, представляют его дифирамбы. Они имеют характер баллад, в которых лирически разрабатываются отдельные эпизоды мифа. Видное место занимают афинские предания — результат роста политического значения Афин после греко-персидских войн. Один из этих дифирамбов, повествующий о прыжке афинского героя Фесея (Тезея) в море, в чертог его отца Посидона, с целью найти брошенное туда кольцо, создает мифологическое обоснование морской гегемонии Афин. Другой дифирамб на тему о том же Фесее интересен своей диалогической формой: он построен в виде беседы афинского царя Эгея с хором и в этом отношении представляет собою промежуточное звено между хоровой лирикой и драмой.

Пиндар и Вакхилид — последние выдающиеся мастера эпиникии. Жанр этот был тесно связан с аристократической культурой и терял идеологическую актуальность по мере роста рабовладельческого общества. Греки сохранили интерес к своим играм и состязаниям, но эпоха расцвета античного общества ставила новые задачи, требовавшие от человека прежде всего умственных качеств, и первенство на состязаниях перешло в руки профессиональных атлетов.

#### 4. Зарождение литературной прозы

До начала VI в. литературное творчество греков облекалось в стихотворную форму. Прозаические записи имели по преимуществу характер документов и притом документов очень несложного содержания. Полисы вели списки должностных лиц или царей; в храмах составлялись перечни жрецов, победителей на играх, а также правила храмового распорядка; если эти документы предназначались для всеобщего сведения, их изготовляли в форме надписей на твердом материале (дерево, камень, металл) и выставляли в каком-либо публичном месте. Первым сколько-нибудь значительным памятником греческой прозы были те писанные законы, установления которых демократическое движение передовых общин добилося на рубеже VII и VI вв., для того чтобы положить конец судебному произволу знати. Документы эти писались безыскусственным языком на диалекте той области, к которой они относились; выработанный стиль литературной прозы еще не было. Наряду с этим существовало, правда, фольклорное искусство прозаического сказа (стр. 25),

но оно не получало письменного закрепления. Сказки и басни, которые передавались из уст в уста, рассказывались каждый раз новыми словами и не имели постоянного текста. Лишь в VI в. в Греции начинает развиваться прозаическая литература.

Причину этого более позднего возникновения литературной прозы некоторые ученые усматривают в обстоятельстве чисто технического порядка, в недостатке пригодного писчего материала. Они указывают на то, что стих легче запоминается и в меньшей мере подвергается искажениям при устной передаче, чем проза. Прозаический текст может хорошо сохраниться лишь в записи. Начиная со середины VII в., участились торговые сношения греков с Египтом, страной папируса; по мнению указанных ученых, только со времени ввоза папируса могла зародиться греческая проза.

Эта точка зрения совершенно неудовлетворительна: вместо социальных причин, повлекших за собой на разных этапах развития греческого общества становление поэтической и прозаической литературы, она выдвигает второстепенное обстоятельство, которое могло иметь только подсобное значение. Папирус был далеко не единственным писчим материалом. Народы Передней Азии создали богатую письменность, не прибегая к папирусу. Греки и до ввоза папируса имели писчий материал, изготовлявшийся из животной кожи. Материал этот был менее удобен, но технические возможности для записи прозаического текста все же были налицо. С другой стороны, как мы сейчас увидим, прозаическая литература греков с самого своего зарождения имела идейное содержание, отличное от содержания поэзии, содержание, которое могло возникнуть лишь на определенной стадии общественного развития. Это новое содержание и было причиной, вызвавшей появление новой литературной формы, прозаической.

Первые жанры греческой литературы, эпос и лирика, создались на основе песенного фольклора, связанного с культом, обрядом, с героическими сказаниями. Содержание этого песенного фольклора, по преимуществу мифологическое, занимало видное место в идеологии родового общества. Прозаический фольклор, сказочный и басенный, не играл такой значительной идеологической роли и служил для развлечения. Зарождающаяся литература примкнула к песенным формам, так как с ними было связано более серьезное содержание, и преобладание их закреплялось тем значением, которое государственная религия и мифология продолжали сохранять в рабовладельческом полисе. В противоположность этому проза была обязана своим возникновением росту критической и научной мысли, разрушавшей мифологическую систему.

Проза зародилась в Ионии, вместе с греческой наукой и философией. Ионийцы вели широкую морскую и сухопутную торговлю, плавая по Средиземному и Черному морям, от Кавказа и северного Причерноморья до Египта и Атлантического океана, и находясь в постоянных сношениях с Передней Азией. В своих путешествиях ионийцы соприкасались со многими народами и накопили огромный материал наблюдений и сведений, который лег в основу греческой науки. Вместе с тем политическая жизнь Ионии была очень бурной, и Иония быстрее, чем другие области Греции, изживала мировоззрение родовой эпохи. Традиционные представления о природе и богах стали подвергаться острой критике. Мифологическое

понимание природы начало уступать место философскому, которое истолковывало развитие природы как естественный процесс, происходящий без участия божественных сил. Энгельс характеризует мировоззрение ионийских философов как «первоначальный стихийный материализм». <sup>1</sup> «Материалистическое мировоззрение, — поясняет Энгельс в «Людвиге Фейербахе», — означает просто понимание природы такой, какова она есть, без всяких посторонних прибавлений, — и поэтому-то это материалистическое мировоззрение было первоначально у греческих философов чем-то само собой разумеющимся». <sup>2</sup> В этом умении видеть природу «такой, какова она есть», — величайшее достижение ионийской мысли, которое потребовало для себя новой формы литературного выражения.

Первый ионийский философ Фалес (начало VI в.), учивший, что «вода — начало всех вещей», не оставил письменных произведений, но уже его ученик Анаксимандр, составитель первой географической карты, изложил свою философскую теорию письменно и притом в прозе. В прозе писали и последующие философы — ионийцы Анаксимен и Гераклит. Прозаическая форма философского трактата была новшеством, которое не сразу привилось повсеместно. Философская школа «элеатов», <sup>3</sup> возникшая в греческих колониях Италии и Сицилии, первое время еще пользовалась старинной формой дидактической поэмы в гексаметре (Ксенофан, Парменид, Эмпедокл; Ксенофан пользовался также и формой элегии), но впоследствии и она перешла к прозаическому изложению. Наряду с философскими трактатами, в прозе стали появляться и научные произведения по математике, астрономии, медицине, географии.

Другая отрасль ионийской прозы — историография. Она развивалась в двух направлениях. Это, с одной стороны, — местные хроники, предания об основании ионийских городов, родословные, близкие по своему материалу к «каталогическим» поэмам школы Гесиода (стр. 64), с другой стороны, произведения полугеографического характера, содержавшие одновременно описания чужих земель, рассказы о быте населяющих их народов и исторические сведения об этих народах. Этот вид историко-географического повествования развился из рассказов мореплавателей об их путешествиях. Такие рассказы существовали издавна, но заключали в себе много фантастического, как мы видели уже на примере «Одиссеи» (стр. 39). Новое понимание действительности, развившееся в Ионии VI в., требовало критического отношения и к мифологическим преданиям и к рассказам о чудесах дальних стран. Критика эта имела, правда, еще очень наивный характер. Ранние греческие историки думали, что ходячие предания воспроизводят подлинную действительность, только несколько изукрашенную вымыслом и преувеличениями, что достаточно поэтому механически устранить из сказаний сверхъестественные и неправдоподобные моменты, для того чтобы восстановить истину.

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Диалектика природы. Соч., т. XIV, 1931, стр. 498.

<sup>2</sup> Фр. Энгельс. Соч., т. XIV, 1931, стр. 651—652.

<sup>3</sup> Школа «элеатов» противопоставляла единое неизменное «бытие» изменчивому многообразию вещей. Основная философская заслуга этой школы состоит в разграничении сущности и явления.

Таков был метод виднейшего представителя ранней греческой историографии, Гекатея из Милета (родился около 540 г.). Гекатей составил два трактата: один географический, называвшийся «Описание земли», содержал сведения о всех странах и народах, которые известны были грекам этого времени; второй трактат, «Родословные», имел историко-мифологический характер. Сохранились слова, которыми начинались «Родословные»: «Так говорит Гекатей из Милета. Я пишу это так, как мне кажется истинным, ибо у эллинов существует много рассказов и, как мне кажется, смешных». Эти «смешные», т. е. мифологические, рассказы, Гекатей пересказывает по-новому, без чудесного элемента. Миф повествовал, например, о том, как Геракл (Геркулес) привел из преисподней Керберу, пса подземного бога Аида, к царю Эврисфею. Гекатей не сомневается в историческом существовании Геракла и Эврисфея, но Керберу представляет себе как ядовитую змею, смертельные укусы которой создали ей прозвище «пса Аида»; эту-то змею Геракл, по мнению Гекатея, действительно доставил Эврисфею. Благодаря такому методу естественного объяснения мифов, в труды ранних историков попадало очень много мифологического материала, наряду с точными и даже документальными данными.

Мировоззренческий сдвиг отразился и на фольклорном повествовании. Появляется новый тип фольклорного рассказа, в котором героями становятся, взамен древних мифологических фигур, исторические лица или бытовые персонажи, а сюжетное действие развивается по большей части без непосредственного вмешательства божественных сил. Этот повествовательный жанр не имел в античности специального наименования; пользуясь термином, возникшим уже в Средние века, его можно назвать новеллой. Новеллы рассказывали о видных политических деятелях VI в., о персидском царе Кире, лидийском царе Крезе, о Солоне, Писистрате, Поликрате Самосском; они принимались на веру, как исторические рассказы о подлинных событиях, и известный греческий историк V в. Геродот ввел целый ряд новелл в состав своего повествования. Героями новеллы являлись также мудрецы и поэты. Новый фольклор насчитывал «семь мудрецов», к числу которых принадлежали знаменитые философы и политические деятели VI в., как например Солон, Питтак или Фалес, и которым приписывались различные мудрые изречения (гномы); составлялись рассказы о совместном «пире» мудрецов и об их «состязаниях». В это время была создана легендарная биография Гомера, рассказывавшая о его странствиях и о состязании с Гесиодом (стр. 64). Новелла широко пользовалась сюжетами и мотивами мифа, но переносила их на фигуры недавнего прошлого и в бытовую обстановку. Так, в мифах часто рассказывается о царевиче, который счастливо избежал смерти, предназначенной ему по приказу старого царя немедленно после его рождения, затем вырос и отнял царство у своего противника (ср., например, сказание о Персее; стр. 25—26); героем этого мифологического сюжета новелла сделала Кира, основателя персидского царства в VI в. до н. э.

Уже при рассмотрении гомеровских гимнов мы могли наблюдать проникновение в эпос «низменного» героя (стр. 71—72). Еще сильнее это проявляется в прозаическом фольклоре. Таков, например, рассказ о ловком воре, получившем в награду за свои плутни руку царской дочери; Геродот передает этот рассказ как исторический

факт, некогда имевший место в Египте при фараоне Рампсините. Самым ярким героем низового фольклора VI в. является, однако, Эзоп, фригийский раб, безобразный горбун и составитель басен. Существовал ли этот Эзоп исторически, неизвестно; рассказы о нем имеют новеллистический характер и принадлежат народному творчеству. Старинная фигура шута-урода, послужившая в «Илиаде» материалом для карикатурного изображения демагога Ферсита, получает новое, на этот раз положительное осмысление. Народная мудрость, житейский и технический опыт масс воплощены здесь в лице раба, противопоставленного кичащимся своими познаниями верхам. В многочисленных рассказах, героем которых был Эзоп, он всегда оказывался умнее и находчивее своего господина, мудрее официальных мудрецов. Из этих рассказов было составлено целое «жизнеописание» Эзопа, дошедшее до нас в нескольких редакциях, относящихся уже к эллинистическому и даже к византийскому времени, но основное ядро фольклорной биографии Эзопа восходит к VI в. Интересно сказание о смерти Эзопа: он был сброшен со скалы дельфийскими жрецами, которых упрекал в корыстолюбии, и Аполлон наказал за это дельфийцев чумой. Сбрасывание со скалы — древний фольклорный мотив; некогда существовал обычай сбрасывать со скалы какого-либо урода или преступника в качестве искупительной жертвы богам. В предании об Эзопе мотив этот переработан в плане антагонизма между аристократическим жречеством и мудрецом из народа; характерны для идеологии греческих масс их вера в справедливость дельфийского бога и, вместе с тем, отрицательное отношение к официальным служителям этого бога. С таким отношением к дельфийскому жречеству мы уже встречались в другом памятнике низового творчества этого времени, в «гомеровском» гимне к Гермесу (стр. 71—72).

С именем Эзопа у греков неразрывно была связана басня. Стихотворные басни, как самостоятельный жанр, известны в греческой литературе со времени Архилоха (стр. 77), прозаические басни сохраняли еще свой фольклорный, устный характер. Начиная с VI—V вв., они распространялись под именем «Эзоповых басен», и все позднейшее античное басенное творчество возводило свои сюжеты к Эзопу. Сохранившиеся сборники «Эзоповых басен» принадлежат уже византийской эпохе, но сюжеты их зачастую очень древнего происхождения. По своей тематике античные басни относятся преимущественно к области рассказов о животных, и многие из них прочно вошли в европейскую басенную литературу (например, «Волк и ягненок», «Ворона и лисица», «Лягушки, просящие царя», и мн. др.).

Повествовательную прозу, включая сюда и историческую, греки этого времени именовали общим термином «логос» (речь), который противопоставлялся стихотворному «эпосу». Ранние историки назывались поэтами логographers (писателями логоса). И в повествовательной и в научно-философской прозе применялся ионийский диалект; как в свое время язык эпоса, так теперь язык ионийской прозы получил значение общегреческого литературного языка.

## РАЗДЕЛ II

# АТТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

---

### ГЛАВА I

## ГРЕЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО И КУЛЬТУРА V—IV вв.

### 1. Расцвет и кризис афинской демократии (V в.)

Греческое рабовладельческое общество, создавшееся в революциях VII—VI вв., переживает в V в. период своего наивысшего расцвета — экономического, политического, художественного. Расцвет этот неразрывно связан с последовавшим за греко-персидскими войнами возвышением Афин и развитием афинской демократии.

Иония, передовая область предшествующего периода греческой истории, попавшая еще во второй половине VI в. под власть персов, стала утрачивать свое ведущее культурное значение. Художественным, а впоследствии и философским центром Греции становятся Афины; под знаком их культурной гегемонии проходят V и IV вв., т. е. вся дальнейшая история Греции до ее завоевания македонцами. В сфере литературы преобладание Афин настолько значительно, что V и IV вв. могут быть названы аттическим периодом греческой литературы (Аттика — область, центром которой являлись Афины). Помимо Афин, только Сицилия играет некоторую самостоятельную роль в литературном развитии этого времени.

Афинская демократия — классический пример общества, основанного на «совместной частной собственности активных граждан государства» (Маркс; см. цитату на стр. 10). Она отнюдь не являлась строем всеобщего равенства. Афины были рабовладельческой демократией; «равноправие» афинских граждан возможно было лишь в силу того, что от пользования благами демократии были устранены лишенные гражданских прав элементы, рабы и метэки,<sup>1</sup> составлявшие в действительности большинство населения, а также благодаря огромной периферии колоний и зависимых общин, эксплуатировавшихся центром. Все афинские граждане получали в той или иной форме некоторую долю общинного дохода, добытого эксплуатацией рабов, чужестранцев, союзных общин, некультурных народов. Афинский «демос» (народ) составлял поэтому, при всей разнице в социальном и имущественном положении различных прослоек, своеобразный привилегированный коллектив, и коллективная замкнутость не менее характерна для афинской демократии, чем для правящего слоя аристократических общин Греции. С другой стороны, устанавливая формальное равенство граждан, привлекая их всех к равноправному

<sup>1</sup> Метэк — иноземец, переселившийся в Аттику на постоянное жительство.

и равнообязательному участию в государственной жизни, предоставляя им свободу обсуждения государственных дел и свободу частного хозяйствования, демократия повышала значение и права отдельного гражданина. В период роста демократии повышение мощи полиса сопровождается увеличением прав гражданина. Это переплетение полисной коллективной солидарности с значительной самостоятельностью индивида — одна из важнейших черт афинской демократии периода ее подъема.

Время наибольшего могущества афинской державы и вместе с тем завершения демократизации государственного строя Афин падает на 50—30 гг. V в.; это — так называемый «век Перикла», который Маркс считал эпохой высочайшего внутреннего расцвета Греции.<sup>1</sup> Позади этого времени лежит период греко-персидских войн, сопровождавшийся мощным народным подъемом для борьбы с иноземным нашествием, быстрый рост афинского государства и уничтожение остатков аристократических привилегий. Наступившая в конце «Периклова века» Пелопоннесская война вскрыла все противоречия рабовладельческого полиса, противоречия между рабами и рабовладельческой общиной, а внутри самой общины — противоречия между частной собственностью крупных рабовладельцев и «совместной частной собственностью активных граждан»; вся полисная система стала клониться к упадку.

Возвышение и кризис афинской демократии сопровождались заметными переломами в общественном сознании.

Строго охраняя основы полисной жизни, афинская демократия отличалась известным религиозным консерватизмом. Радикальные идеи ионийской философии очень медленно проникали в Афины, и у аттических писателей эпохи роста демократии божественное управление миром не вызывает еще ни малейшего сомнения. Однако религиозные представления принимают у них все более и более отвлеченный характер. Божество теряет свою сверхъестественность, растворяется в природе и обществе. Тенденция к пантеизму (обожествованию природы в целом) наблюдается во всех областях греческой мысли. Врачи этого времени, в борьбе с представлениями о сверхъестественных причинах заболеваний, часто придают своим мыслям пантеистическую формулировку. «Все — божественно, и все — человеческое», — утверждает автор трактата «О священной болезни» (эпилепсии); отсюда вытекает, что ни одна болезнь не является более «божественной», чем другая. Для этого времени пантеизм был явлением прогрессивным, шагом вперед к освобождению мысли от мифологического миросозерцания. С пантеистической точки зрения ионийский поэт и философ Ксенофан (около 570—479; ср. стр. 95) критиковал систему олимпийской религии и мифологии. Дальнейшим шагом в этом направлении была философия Анаксагора (около 500—428 гг.), ионийского мыслителя, жившего в Афинах в середине V в.: он заменил «божество» разумом. Анаксагор был близок к Периклу; его взгляды разделялись лишь немногими передовыми людьми в Афинах, но производили сильное впечатление и на более широкие круги образованного общества. И хотя аттические поэты V в. продолжают оперировать привычными мифами, олимпийские боги все более становятся лишь образами, воплощающими суш-

<sup>1</sup> К. Маркс и Фр. Энгельс. Собр. соч., т. I, 1938, стр. 180.

ность и смысл естественного мира, закономерность которого воспринимается еще как божественный правопорядок.

Не менее характерным для идеологии рассматриваемого периода является оптимистический взгляд на культуру, вера в силу человека и человеческого разума. Эта вера поддерживается ростом материального благосостояния основной массы граждан и техническими успехами, достигнутыми в мореплавании, кораблестроении, металлургии, строительном деле, ремеслах. Вместо мифологических представлений о «золотом веке» и последовавшем затем постепенном ухудшении жизни людей, выдвигается мысль о прогрессирующем развитии человека от звероподобного состояния к культурной и нравственной жизни. Человек начинает осознавать свое господство над природой.

«Много в природе дивных сил, но сильнее человека нет», поет хор в трагедии Софокла «Антигона». Проблема человека и его задач в обществе равных ему людей занимает одно из центральных мест в аттической литературе V в. И, наряду с унаследованными от предшествующего периода нормами общежития, которые считались в традиционном мировоззрении извечными, неподвижными, божественно установленными, все большее значение приобретают изменчивые «законы», установленные самими людьми в целях регулирования собственных взаимоотношений. Хозяйство, государство, нравственность, воспитание, все стороны общественной жизни становятся предметом практического обсуждения и теоретических размышлений. Этим было положено начало общественным наукам. Объединяя прогрессивные политические идеи Афин с ионийским естествознанием, Демокрит из Абдер (ионийский город, входивший в состав афинского союза), крупнейший греческий ученый V в., создал развернутую и продуманную систему материалистической философии.

Для последовательного материализма Демокрита в основе всех проявлений бытия лежат вечно движущиеся в пустоте, вечные и неизменные атомы. Возникновение и существование мира — результат механических законов движения, заложенных в самой материи. Демокрит допускает два вида познания — «истинное» и «темное»; первый термин относится к разуму, второй — к чувственному восприятию. Подлинная действительность познается лишь совокупным действием того и другого. В этике Демокрита наибольшее значение приписывается достижению «эвтимии» — правильного устройства внутренней жизни.

Сочинения Демокрита сохранились лишь в виде скудных отрывков. Исключительная его ученость в последующей традиции еще расцвечивается всевозможными легендарными чертами. В поздней античности создается также образ «смеющегося философа» Демокрита, смехом своим обличающего пороки и слабости современников.

Официальные идеологи афинской демократии эпохи расцвета усматривали в политическом строе своего города гармоническое совмещение требований государственной жизни с правом каждого человека на свободное развитие своих дарований. В речи над павшими афинскими воинами, вложенной историком Фукидидом в уста Перикла,<sup>1</sup> прославление демократического строя Афин заканчивается

<sup>1</sup> Фукидид. История Пелопоннесской войны, кн. II, гл. 35—46. Эта очень интересная речь содержит изложение основных принципов афинской демократии с точки зрения ее сторонников. Само собой разумеется, что, говоря о «лю-

такими словами: «Говоря коротко, я утверждаю, что все наше государство — центр просвещения Эллады; каждый человек может, мне кажется, приспособиться у нас к многочисленным родам деятельности и, выполняя свое дело с изяществом и ловкостью, всего лучше может добиться для себя самодовлеющего состояния». Оглядываясь на быстрый рост афинской державы, на те блага, которые демократия предоставляет своим гражданам, оратор рассчитывает, что повышение благосостояния граждан будет способствовать укреплению чувства гражданского долга и сознательной любви к родному городу.

Убеждение в совместимости коллективной морали полиса с основным на частной собственности «самодовлеющим состоянием» индивида показательно для «века Перикла». Классовая борьба времени Пелопоннесской войны вскрыла противоречивость этих двух начал. Идеологическим результатом кризиса государства-города была резкая критика всего уклада полисной жизни, вылившаяся в так называемое софистическое движение. Софистами назывались профессиональные учителя мудрости, обучавшие различным знаниям, в первую очередь тем, которые были полезны для политического деятеля. Само по себе софистическое движение не знаменовало определенной политической программы и являлось лишь признаком того, что старинная система образования, основанная на обучении мифологическим образцам и традиционным «гномам», отжила свой век. Запросы, предъявляемые «добродетели» (*aretê*, стр. 66), усложнились, и демократическая культура требовала умения разбираться в общественно-политических вопросах и выступать с речами перед народом. Центр интересов софистов лежал поэтому в области общественных наук и теории красноречия. В софистике имеется сравнительно консервативное течение, старавшееся найти научное обоснование для существующего строя, но рядом с ним и анархические теории, объявлявшие государство насилием, и антидемократические учения о том, что законы созданы «слабыми» для ограничения «сильных». Религия, семья и отечество, общественные грани, разделяющие людей на богатых и бедных, знатных и незнатных, свободных и рабов, эллинов и варваров, — все основы греческого государства-города были взяты под сомнение. Софисты доказывали, что общественные установления и нравственные нормы не присущи людям от «природы», а существуют лишь в силу «закона», т. е. соглашения между людьми, которое будет отменено, если будет признано нецелесообразным. Софистические учения распространялись преимущественно в зажиточных слоях, для которых полисная коллективность становилась обузой; основная масса демоса оставалась хранительницей полисных традиций. Характерно поэтому, что Критий, руководитель олигархического правительства «тридцати тиранов» в Афинах, является вместе с тем одним из наиболее ярких атеистов эпохи. Видное место в теориях софистов занимало также учение о субъективности истины. Его формулировал уже один из наиболее ранних софистов, Протагор (около 485—415 гг.): «Человек — мера всех вещей». Этим положением обосновывался демократический принцип всеобщего голосова-

---

дах», афинский историк имеет в виду только «граждан». В этой связи нелишне вспомнить замечание Маркса о древних: «Есть они оправдывали рабство одних, то как средство для полного человеческого развития других» (Капитал, т. I. Соч., т. XVII. Партиздат, 1937, стр. 449).

ния: нет истинных и ложных мнений, а есть «сильное» мнение большинства и «слабое», которого держится меньшинство. Переубеждая граждан, можно «сделать более слабое более сильным». Возможность объективной истины отрицал и другой видный софист V в., один из основоположников греческого художественного красноречия, Горгий (около 483—375 гг.). Все софистическое обучение красноречию пронизано этим принципом: оно стремится научить искусству доказывать с одинаковой убедительностью любые, даже взаимоисключающие друг друга положения. Против субъективизма софистов выступила идеалистическая школа Сократа, доказывавшая объективную значимость велений нравственного чувства.

К концу V в. Афины сделали умственным центром, привлекавшим к себе философов со всех концов Греции; но еще до этого они стали важнейшим центром греческого искусства. При Перикле шла интенсивная строительная деятельность по укреплению и украшению Афин. В это время были воздвигнуты значительнейшие памятники греческой архитектуры, как например Парфенон, Пропилеи, Эрехфион, которые в своем ансамбле должны были образовать художественное оформление афинского акрополя; эти здания были украшены скульптурами Фидия и его школы. Греки считали век Перикла периодом величайшего расцвета искусства: «В это время, — пишет Плутарх (около 100 г. н. э.), — создавались произведения, необычайные по своему величию и неподражаемые по простоте и изяществу». Строительная деятельность демократических Афин финансировалась государством и была направлена к сооружению и убранству не частных домов, а зданий общественного значения, главным образом храмов. Все искусство этого времени имеет ярко выраженный монументальный характер. В скульптуре основной темой является изображение мифологических фигур богов и героев, но они имеют характер идеальных человеческих образов. В искусстве, как и в других областях греческой идеологии, проблема человека становится центральной. Художники ищут идеальных пропорций тела, не выходящего за нормальные человеческие рамки, но лишённого индивидуальных отклонений. Нормализованный человеческий образ господствует и в живописи. В V в. изображают не индивида, с его личными особенностями, а нормального человека. Искусству эпохи расцвета чуждо стремление к портретности; оно появится позже, в период кризиса полиса. Образы V в. являются обобщенными, но вместе с тем и живыми образами, не переходящими в простое выражение отвлеченной идеи. Демократические Афины вырабатывают художественный идеал, основанный на принципах меры и гармонии. Фидий и его школа — виднейшие выразители этого идеала в сфере изобразительных искусств.

Одно из ведущих мест в умственном движении Афин V в. занимает поэзия, которая в дософистический период оставалась основным орудием литературной трактовки проблем, встававших перед общественной мыслью. Афинская демократия создает литературу, глубоко отличную от той, которая развивалась в аристократических общинах или при дворах тиранов. В противоположность верхушечному характеру, свойственному этой последней, аттическая литература эпохи роста демократии обращена к народу, к коллективу афинских граждан, и разрабатывает вопросы, порожденные социальной и политической жизнью афинского полиса. Перед демократией, развив-

шейся «непосредственно из родового общества»<sup>1</sup> и притом основанной на прямом народоправстве, на участии всей массы граждан в обсуждении и решении государственных дел, вставал ряд вопросов, неизвестных на более ранних этапах развития греческого общества, а теперь требовавших, чтобы каждый гражданин занял по отношению к ним определенную позицию. Литература откликалась на эти вопросы и обсуждала выбор линии нравственного поведения в различных конфликтах серьезного социального значения. Отражая рост самостоятельности индивида, она неизменно ставила при этом проблему этического самоопределения личности, моральной ответственности человека за свободно принятое им решение. Показ путей человеческого поведения в существенных вопросах полисной жизни — основная тема аттической литературы эпохи расцвета; близость к народу, глубокая насыщенность актуальной проблематикой, монументальность, человечность — основные ее черты.

В этих условиях лирика, важнейший литературный жанр предшествующего периода, не могла сохранить своей ведущей роли. На бесчисленных греческих праздниках как в Афинах, так и вне Афин, продолжали исполняться хоровые гимны, но этот вид литературного творчества уже не привлекал к себе крупных талантов. Развитие хоровой лирики шло по линии усложнения и обогащения ее музыкальной стороны, по сравнению с которой словесный текст имел лишь второстепенное значение.<sup>2</sup> Центральное место в литературе V в. занимает драма, изображение конфликта, «действия». Драма V в. является, наряду с гомеровским эпосом, самым значительным вкладом греков в мировую литературу. Впоследствии, в период софистики, начинается быстрый рост художественной прозы, расцвет которой относится, однако, уже к IV в.

## 2. Распад полисной системы (IV в.)

IV век — период распада полиса. Все греческие общины вышли из Пелопоннесской войны ослабевшими и разоренными. Рабовладельческая система попрежнему толкала греческие государства к экспансии, но ни одно из них не обладало достаточной мощностью, чтобы создать большую державу, наподобие афинской V в. В экономически развитых частях Греции невозможность внешнего распространения приводит к интенсификации производства, рабский труд все более вытесняет свободных ремесленников, денежное хозяйство проникает глубоко в деревню, обнищание мелких собственников достигает небывалых еще размеров, захватывая и экономически более отсталые области. Поэтому, наряду с постоянными мелкими войнами в IV в. почти всюду происходит ожесточенная борьба между беднотой и богатыми слоями населения, и борьба эта в сущности является совершенно безысходной. «Там, где рабство является господствующей формой

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., XVI, I, 1937, стр. 98.

<sup>2</sup> Один из таких текстов, «Пьесы» Тимофея (около 450—360 гг.), был обнаружен в 1902 г. в одной из египетских гробниц; дошедший до нас, таким образом, экземпляр написан в конце IV в. и представляет собою древнейшую сохранившуюся в натуре греческую книгу.

производства,—пишет Энгельс в «Диалектике природы»,<sup>1</sup>—там труд становится рабской деятельностью, т. е. чем-то бесчестящим свободных людей. Благодаря этому закрывается выход из подобного способа производства, в то время как, с другой стороны, требуется устранение его, ибо для развития производства рабство является помехой. Всякое покоящееся на рабстве производство и всякое основывающееся на нем общество гибнут от этого противоречия. Разрешение его дается в большинстве случаев насильственным покорением гибнущего общества другими, более сильными (Греция была покорена Македонией, а позже Римом). До тех пор, пока эти последние, в свою очередь, покоятся на рабском труде, происходит лишь перемещение центра, и весь процесс повторяется на высшей ступени... Греция погибла от рабства, в связи с чем еще Аристотель сказал, что общение с рабами деморализует граждан, не говоря уже о том, что они лишают граждан работы».

Характерная черта эпохи — резкое падение полисного патриотизма. «Отечество — всюду, где дела идут хорошо», звучит распространенная в это время поговорка. Большая часть греческих общин прибегает к помощи наемных войск, не имея возможности опереться на своих «граждан». Наемный солдат, поступающий на службу в чужое государство, — типичная фигура для Греции в конце V и в IV в. Вопросы текущей политики перестают интересовать широкие слои населения; даже афинская демократия вынуждена взвести плату за посещение народных собраний, т. е. за исполнение важнейшей гражданской обязанности. В зажиточных слоях этот индифферентизм к интересам полиса сопровождается тягой к монархическому строю, к военной диктатуре, которая объединила бы греческие полисы для экспансии на восток и устранила бы опасность внутренних революций. Македонские завоеватели опирались на имущие слои самых различных областей Греции.

Распад полисных связей, отрыв индивида от полиса ощущаются во всех областях идеологии. Слабеет традиционная религия с ее богами, покровителями полиса; высшей силой, управляющей миром, становится, в глазах рядового грека, «Тиха» (см. стр. 147), богиня «случая», «удачи», переменчивого счастья. В философии вырабатывается идеал мудреца-созерцателя, далекого от общественной жизни и строго охраняющего невозмутимость своего душевного спокойствия; для философских проектов переустройства полиса (Платон, отчасти Аристотель) характерна полная отрешенность от политической практики. Изобразительное искусство теряет народность и монументальность, которые являлись его отличительными чертами в период расцвета афинской демократии V в. В архитектуре преобладает теперь частный заказ, строительство роскошных зданий для богачей; скульптура и живопись отходят от идеальных фигур в сторону изысканной патетики или приближения к быту. Искусство ставит своей задачей более глубокое раскрытие субъективного мира, изображение душевных аффектов и индивидуальных характеров. Развивается искусство индивидуального портрета, и, наряду со статуями богов и героев, появляются — как в публичных местах, так и в частных помещениях — скульптурные изображения философов и поэтов, государственных деятелей и коммерсантов, вплоть до работоторговцев и гетер.

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Соч., т. XIV, 1931, стр. 450—451.

В Афинах V в. поэзия являлась еще важнейшим орудием литературной постановки общественных вопросов. Начиная с периода софистики, положение изменилось, и культурная функция поэзии в значительной мере переходит к прозе. Старые поэтические жанры с их потерявшими кредит богами и мифами лишаются своей ведущей роли.

IV век — время преобладания прозаических жанров. Эпос еще в Ионии уступил место историографии. В условиях сицилийской и афинской демократии широко развивается красноречие — судебное, политическое и так называемое «торжественное», т. е. речи на публичных собраниях во время праздников, поминок, пиров и т. п., и различные виды «торжественных» речей (хвалебные, поминальные и пр.) вытесняют соответствующие виды хоровой лирики. Искусство красноречия известно было в Греции издавна, еще в гомеровские времена, но даже в V в. знаменитые ораторы, например Перикл, не записывали и не издавали своих речей; теперь красноречие становится литературным жанром. IV век — время наивысшего расцвета греческой ораторской речи. Старая полисная культура требовала знания мифов и традиций; новая, подготовленная софистической культура, отвергая значительную часть этих традиций, основана на теоретическом знакомстве с вопросами нравственности и государства и требует умения красиво и убедительно излагать свои мысли. Эта потребность вызывает к жизни новую дисциплину, реторику (в позднейшем произношении «риторику»), содержанием которой, с одной стороны, является искусство красноречия и убедительной аргументации, с другой стороны, — популярное изложение основ этики и политики. Но в то время как старые мифы являлись общенародным достоянием, риторическое обучение было доступно лишь верхушке рабовладельческого общества и ориентировалось на ее идеологические запросы.

Характерной чертой прозы, заступающей во многих отношениях то место, которое в культурной жизни Греции занимала поэзия, является установка на художественную речь. Художественная форма с IV в. становится обязательной не только в красноречии, но и в историографии; приемы художественной речи применяются даже в научных и философских произведениях. Создается специальная форма художественно-философского изложения — философский диалог. Греческая историография и философия представляют собой поэтому жанры художественной прозы и с этой стороны подлежат рассмотрению в истории греческой литературы, хотя по содержанию своему они и относятся к другим областям нашего исторического знания.

Хоровая лирика и драма, закрепленные в культе и обряде, всегда были в первую очередь рассчитаны на определенное исполнение перед определенными слушателями; новые жанры прозы имеют книжный характер и рассчитаны на неопределенного читателя. Это относится не только к историографии и философии, но в значительной мере и к красноречию. «Речь оратора» часто являлась лишь литературной формой, в которую облекались публицистические и популярно-философские произведения, совсем не предназначенные для действительного произнесения перед какой-либо аудиторией. Афины IV в. становятся первым значительным центром книжного дела в Греции.

## ГЛАВА II

## РАЗВИТИЕ ДРАМЫ

## 1. Обрядовые истоки греческой драмы

При рассмотрении греческого фольклора уже было указано (стр. 19) на огромное значение подражательной («мимической») игры в обрядовой системе первобытных народов, охотничьих и земледельческих, а также в фольклоре цивилизованных народов. Игры эти, как известно, не являются простой забавой и связаны с первобытными магическими представлениями о том, что разыгрывание какого-либо действия способствует реальному осуществлению его. Наличие обрядовых игр мимического характера установлено почти у всех народов земного шара; они подчас представляют собой сложное массовое действо, развернутую обрядовую драму. Такова, например, «медвежья драма» народов севера (эскимосов, чукчей, камчадалов и др.); она составляет целую систему мимических обрядов, группирующихся вокруг умерщвления священного животного — медведя.

Характерной чертой обрядовой драмы является ряжение, надевание маски какого-либо бога, демона или зверя. Этот обычай также коренится в первобытном мировоззрении: считают, что человек, надевающий маску, получает свойства того существа, которое маска изображает. Особенно широким распространением пользуются у первобытных народов звериные маски, а также маски духов и мертвецов («предков»). На основе таких масок вырастают различные примитивные формы театра, как например кукольный театр (театр марионеток) или театр теней (силуэтов).

Мимические игры с ряжением очень обычны в земледельческих культах и входят в состав празднеств, посвященных умирающим и воскресающим демонам плодородия. Изображая победу светлых сил жизни над темными силами смерти, земледельцы рассчитывали на богатый урожай, на плодородие скота. На праздниках этого типа за трауром, постом, воздержанием следует воспроизведение животворящих сил в форме разгула, обжорства, половой разнузданности, сквернословия. Многие черты этих древних празднеств сохранились в обрядности русской масленицы или западноевропейского карнавала. Древним обычаем является и «карнавальная вольность», установление особого карнавального порядка, временно заменяющего нормальный общественный порядок, и свобода издевки над отдельными лицами или профессиями, изображаемыми в мимических сценках.

Многочисленные указания античных авторов свидетельствуют о распространенности обрядов карнавального типа в Греции. Они примыкали к культам сельских божеств и превращались иногда в обширное драматическое действо. Образцом греческой культовой драмы может служить священная игра во время мистерий (тайнств, доступных лишь посвященным), справлявшихся в Элевсине, около Афин. Здесь изображались похищение Керы (стр. 19) подземным богом Плутоном, блуждания ее матери Деметры в поисках за исчезнувшей дочерью, возвращение Керы на землю; изображалось также бракосочетание Зевса и Деметры. За смертью следовала жизнь,

за плачем — ликование. Роли божеств исполнялись жрецами. Представление повторялось из года в год в застывших, неизменных формах.

Очень богат мимическими элементами был также культ Диониса. Дионис (Вакх) — бог творческих сил природы. Его воплощениями считались растения — деревья, виноградная лоза — или животные — бык, конь или козел; символом Диониса был фалл, орган плодородия. Наиболее примитивные формы культа Диониса сохранились во Фракии: поклонники бога, чаще всего женщины, совершали коллективные ночные радения, при свете факелов, под звуки флейт и тимпанов; одетые в звериные шкуры, иногда с рогами на голове, они изображали свиту Диониса, в возбужденной пляске доводили себя до иступления, разрывали на части животное, воплощавшее бога, и пожирали его в сыром виде, «приобщаясь» таким образом к божеству. В этом состоянии «богоодержимости» мужчины становились «вакхами», женщины — «вакханками» или «мэнадами» (иступленными). Растерзав своего бога, они затем пестовали его, как вновь родившегося и лежащего в колыбели младенца, потрясая при этом корзинкой с находящимся в ней фаллом. В собственной Греции широкое распространение религии Диониса относится к эпохе революции VII—VI вв. (стр. 65); о том месте, которое новая религия занимала в социальной борьбе этого времени, уже было сказано выше (стр. 66—67); здесь необходимо прибавить, что «страсти» Диониса получили теперь нравственное осмысление: вокруг растерзанного и оживающего бога разворачивалась проблематика борьбы добрых и злых сил в нравственной жизни, невинного страдания и конечного торжества справедливости. Первобытные формы фракийского культа были значительно смягчены. Дионис был введен в систему «олимпийских» богов, как сын Зевса и фиванки Семелы, и в гражданском культе греческих общин за ним была закреплена функция бога плодородия, в частности бога вина и опьянения, а также владыки душ умерших. Культ Диониса легко впитывал в себя как различные обряды карнавального типа, так и поминки в честь «предков» или местных «героев». Многогранность образа Диониса нашла выражение в установлении ряда празднеств, в которых выдвигалась то одна, то другая сторона этого образа.

В связи с культом Диониса, как одна из составных его частей, развилась аттическая драма в ее трех ответвлениях: трагедия, комедия и драма сатиров. Истоки трагедии отражали «страстную» сторону дионисийской религии в ее нравственном переосмыслении, комедия была связана с ее карнавальной стороной. В своем развитом виде оба эти жанра далеко отошли от непосредственных форм обрядовой игры и сделались важнейшим орудием для постановки проблем, волновавших афинскую демократию; что касается драмы сатиров (лесных демонов, спутников Диониса), то она не играла самостоятельной роли и являлась лишь привеском к представлению трагедии. Трагедия получила литературное развитие раньше комедии и в течение всего V в. оставалась важнейшей отраслью афинской драмы.

## 2. Трагедия

### 1) Происхождение и структура аттической трагедии

На празднике «великих Дионисий», учрежденном афинским тираном Писистратом, выступали, помимо лирических хоров с обя-

зательным в культе Диониса дифирамбом, также и трагические хоры. Античная традиция называет первым трагическим поэтом Афин Феспидом и указывает на 534 г. до н. э. как на дату первой постановки трагедии во время «великих Дионисий».

Эта ранняя аттическая трагедия конца VI и начала V вв. еще не была драмой в полном смысле слова. Она являлась одним из ответвлений хоровой лирики, но отличалась двумя существенными особенностями: 1) кроме хора, выступал актер, который делал сообщение хору, обменивался репликами с хором или с его проводителем (к о р и феем); в то время как хор не покидал места действия, актер уходил, возвращался, делал новые сообщения хору о происходящем за сценой и при надобности мог менять обличье, исполняя в свои различные приходы роли разных лиц; в отличие от вокальных партий хора актер этот, введенный, согласно античной традиции, Феспидом, не пел, а декламировал хореические или ямбические стихи; 2) хор принимал участие в игре, изображая группу лиц, поставленных в сюжетную связь с теми, кого представлял актер. Количественно партии актера были еще очень незначительны, и он, тем не менее, был носителем динамики игры, так как в зависимости от его сообщений менялись лирические настроения хора. Сюжеты брались из мифа, но в отдельных случаях трагедии составлялись и на современные темы; так, после взятия Милета персами в 494 г. поэт Фриних поставил трагедию «Взятие Милета»; победа над персами при Саламине послужила темой для «Финикиянок» того же Фриниха (476 г.), содержавших прославление афинского вождя Фемистокла. Произведения первых трагиков не сохранились, и характер разработки сюжетов в ранней трагедии в точности не известен; однако уже у Фриниха, а может быть еще и до него, основным содержанием трагедии служило изображение какого-либо «страдания». Начиная с последних лет VI в. за постановкой трагедии следовала «драма сатиров» — комическая пьеса на мифологический сюжет, в которой хор состоял из сатиров. Первым творцом сатиловских драм для афинского театра традиция называет Пратина из Флиунта (в северном Пелопоннесе).

Интерес к проблемам «страдания» был порожден религиозными и этическими брожениями VI в., той борьбой, которую складывавшийся рабовладельческий класс города вел, опираясь на крестьянство, против аристократии и ее идеологии. Демократическая религия Диониса играла в этой борьбе значительную роль и выдвигалась тиранами (например Писистратом или Клизфеном) в противовес местным аристократическим культам. В орбиту новых проблем не могли не попасть и мифы о героях, принадлежавшие к основным устоям полисной жизни и составлявшие одну из важнейших частей в культурном богатстве греческого народа. При этом переосмыслении греческих мифов на первый план стали выдвигаться уже не эпические «подвиги» и не аристократическая «доблесть», а страдания, «страсти», которые можно было изображать так же, как изображались «страсти» умирающих и воскресающих богов; этим путем можно было сделать миф выразителем нового мироощущения и извлечь из него материал для актуальных в революционную эпоху VI в. проблем «справедливости», «греха» и «воздаяния». Возникшая в ответ на эти запросы трагедия восприняла наиболее близкий к привычным формам хоровой лирики тип изображения «страстей»,

часто встречающийся и в первобытных обрядах: «страсти» не происходят на глазах у зрителя, о них сообщается через посредство «вестника», а справляющий обрядовое действие коллектив реагирует песней и пляской на эти сообщения. Благодаря введению актера, «вестника», отвечающего на вопросы хора, в хоровую лирику вошел динамический элемент, переходы настроения от радости к печали и обратно — от плача к ликованию.

Очень важные сведения о литературном генезисе аттической трагедии сообщает Аристотель. В 4-й главе его «Поэтики» рассказывается, что трагедия «подверглась многим изменениям», прежде чем приняла свою окончательную форму. На более ранней ступени она имела «сатировский» характер, отличалась несложностью сюжета, шутливым стилем и обилием плясового элемента; серьезным произведением она стала лишь впоследствии. О «сатировском» характере трагедии Аристотель говорит в несколько неопределенных выражениях, но мысль, повидимому, та, что трагедия некогда имела форму драмы сатиров. Истоками трагедии Аристотель считает импровизации «зачинателей дифирамба».

Сообщения Аристотеля ценны уже потому, что принадлежат очень осведомленному автору, в распоряжении которого был огромный, не дошедший до нас материал. Но они подтверждаются также и показаниями других источников. Есть сведения, что в дифирамбах Ариона (стр. 89) выступали ряженные хоры, по имени которых отдельные дифирамбы получали то или иное название, что в этих дифирамбах, кроме музыкальных частей, имелись и декламационные партии сатиров. Формальные особенности ранней трагедии не представляли, таким образом, абсолютного нововведения и подготовлены были развитием дифирамба, т. е. того жанра хоровой лирики, который непосредственно связан с религией Диониса. Более поздним примером диалога в дифирамбе может служить «Фесей» Вакхилида (стр. 93).

Другим подтверждением указаний Аристотеля является и самое название жанра: «трагедия» (*tragoidia*). В буквальном переводе оно означает «козлиную песнь» (*tragos* — «козел», *ōidē* — «песнь»). Смысл этого термина был неизвестен уже античным ученым, и они создавали различные фантастические толкования, вроде того, что козел будто бы служил наградой для победившего в состязании хора. В свете сообщений Аристотеля о былом «сатировском» характере трагедии происхождение термина может быть легко объяснено. Дело в том, что в некоторых областях Греции, главным образом в Пелопоннесе, демоны плодородия, в том числе и сатиры, представлялись козлообразными. Иначе в аттическом фольклоре, где пелопоннесским козлам соответствовали конеобразные фигуры (силены); однако и в Афинах театральная маска сатира содержала, наряду с лошадиными чертами (грива, хвост), также и козлиные (бородка, козья шкура), и у аттических драматургов сатиры нередко именуются «козлами». Козлообразные фигуры воплощали сладострастие, их песни и пляски следует представлять себе грубыми и непристойными. На это намекает и Аристотель, когда говорит о шутливом стиле и плясовом характере трагедии на ее «сатировской» стадии.

«Трагические», т. е. ряженные козлами, хоры были связаны и вне культа Диониса с мифологическими фигурами «страстного» типа.

Так, в городе Сикионе (северный Пелопоннес) «трагические хоры» прославляли «страсти» местного героя Адраста; в начале VI в. сикионский тиран Клисфен уничтожил культ Адраста и, как говорит историк Геродот, «отдал хоры Дионису». В «трагических хорах» должен был поэтому занимать значительное место элемент заплачки, который был широко использован в позднейшей трагедии. Заплачка, с характерным для нее чередованием причитаний отдельных лиц и хорового плача коллектива (стр. 21), явилась, вероятно, и формальным образцом для частых в трагедии сцен совместного плача актера и хора.

Однако, если аттическая трагедия и развилась на основе фольклорной игры пелопоннесских «козлов» и дифирамба арионовского типа, все же решающим моментом для возникновения ее было перерастание «страстей» в нравственную проблему. Сохраняя в формальном отношении многочисленные следы своего происхождения, трагедия по содержанию и идейному характеру была новым жанром, ставившим вопросы человеческого поведения на примере судьбы мифологических героев. По выражению Аристотеля, трагедия «стала серьезной». Такой же трансформации подвергся и дифирамб, потерявший характер бурной дионисовской песни и превратившийся в балладу на героические сюжеты; примером могут служить дифирамбы Вакхилида. И в том и в другом случае детали процесса и его отдельные этапы остаются неясными. Повидимому, песни «козлиных хоров» впервые стали получать литературную обработку в начале VI в. в северном Пелопоннесе (Коринф, Сикион); на рубеже VI и V вв. в Афинах трагедия была уже произведением на тему о страданиях героев греческого мифа, и хор рядился не в маску «козлов» или сатиров, а в маску лиц, сюжетно связанных с этими героями. Трансформация трагедии происходила не без противодействия сторонников традиционной игры; раздавались жалобы, что на празднестве Диониса исполняются произведения, «не имеющие никакого отношения к Дионису»; новая форма, однако, возобладала. Хор старинного типа и соответственный шутливый характер игры были сохранены (или, быть может, восстановлены через некоторое время) в особой пьесе, которая ставилась вслед за трагедиями и получила название «с а т и р о в с к о й д р а м ы». Эта веселая пьеса с неизменно благополучным исходом соответствовала последнему акту обрядового действия, ликованию о воскресшем боге.

Рост социального значения отдельной личности в жизни полиса и повысившийся интерес к ее художественному изображению приводят к тому, что в дальнейшем развитии трагедии роль хора уменьшается, вырастает значение актера и увеличивается число актеров; но остается неизменной самая двусоставность, наличие хоровых партий и партий актера. Она отражается даже на диалектальной окраске языка трагедии: в то время как трагический хор тяготеет к дорийскому диалекту хоровой лирики, актер произносил свои партии по-аттически, с некоторой примесью ионийского диалекта, являвшегося до этого времени языком всей декламационной греческой поэзии (эпос, ямб). Двусоставностью аттической трагедии определяется и ее внешняя структура. Если трагедия, как это было обычно впоследствии, начиналась с партий актеров, то эта первая часть, до прихода хора, составляла пролог. Затем следовал парод, прибытие хора; хор вступал с двух сторон

в маршевом ритме и исполнял песню. В дальнейшем происходило чередование эпизодиев (привхождений, т. е. новых приходов актеров), актерских сцен, и *стасимов* (стоячих песен), хоровых партий, исполнявшихся обычно, когда актеры удалялись. За последним *стасимом* шел *эксод* (выход), заключительная часть, в конце которой и актеры и хор покидали место игры. В эпизодиях и *эксоде* возможен диалог актера с *корифеем* (предводителем) хора, а также *коммós*, совместная лирическая партия актера и хора. Эта последняя форма особенно свойственна традиционному плачу трагедии. Партии хора по своей структуре строфичны (стр. 92). Строфе соответствует *антистрофа*; за ними могут следовать новые строфы и *антистрофы* иной структуры (схема: *аа, вв, сс*); *эподы* встречаются сравнительно редко.

*Антрактов* в современном смысле слова в аттической трагедии не было. Игра шла непрерывно, и хор почти никогда не покидал места игры во время действия. В этих условиях перемена места действия в середине пьесы или растягивание его на долгий срок создавали резкое нарушение сценической иллюзии. Ранняя трагедия (включая *Эсхила*) не отличалась в этом отношении большой требовательностью и обращалась довольно свободно как с временем, так и с местом, используя разные части площадки, на которой происходила игра, как разные места действия; впоследствии стало обычным, хотя и не безусловно обязательным, что действие трагедии происходит на одном месте и не превышает своей длительностью одного дня. Эти особенности построения развитой греческой трагедии получили в XVI в. наименование «единства места» и «единства времени». Поэтика французского классицизма придавала, как известно, очень большое значение «единствам» и возводила их в основной драматургический принцип.

Необходимыми составными частями аттической трагедии являются «страдание», сообщение вестника, плач хора. Катастрофальный конец для нее несколько не обязателен; многие трагедии имели примирительный исход. Культовый характер игры, вообще говоря, требовал благополучного, радостного конца, но, поскольку этот конец был обеспечен для игры в целом заключительной драмой сатиров, поэт мог избрать тот финал, который находил нужным.

## 2) Афинский театр

Театральное представление в эпоху расцвета греческого общества входило как составная часть в культ Диониса и происходило исключительно во время празднеств, посвященных этому богу. В Афинах V в. в честь Диониса справлялся ряд праздников, но драмы ставились только во время «*Великих Дионисий*» (примерно в марте—апреле) и *Леней* (в январе—феврале). «*Великие Дионисии*» — праздник начала весны, знаменовавший вместе с тем открытие навигации после зимних ветров; на этот праздник являлись представители общин, входивших в состав афинского морского союза, для внесения подати в союзную кассу; «*Великие Дионисии*» справлялись поэтому с большой пышностью и продолжались шесть дней. В первый день происходила торжественная процессия перенесения статуи Диониса из одного храма в другой, и бог мыслился присутствующим на поэтических состязаниях, которые

занимали остальную часть празднества; второй и третий день были уделены для дифирамбов лирических хоров, последние три дня — для драматических игр. Трагедии, как уже было указано, ставились с 534 г., т. е. с того времени, когда праздник был учрежден; около 488—486 гг. к ним присоединились комедии. Ленеи, более древний праздник, были обогащены драматическими состязаниями лишь позже; около 448 г. там начали ставиться комедии и около 433 г. — трагедии. Все эти игры имели характер массовых зрелищ и были рассчитаны на большое количество зрителей. К состязаниям в V в. допускались, за редкими исключениями, только новые пьесы; впоследствии новым пьесам предшествовала пьеса старого репертуара, которая, однако, не служила предметом состязания. Произведения афинских драматургов были, таким образом, предназначены для однократной постановки, и это способствовало насыщенности драм актуальным и даже злободневным содержанием.

Порядок, установленный около 501—500 гг. для «Великих Дионисий», предусматривал в трагическом состязании трех авторов, из которых каждый представлял три трагедии и драму сатиров. На комедийных состязаниях от поэтов требовалось только по одной пьесе. Поэт составлял не только текст, но и музыкальную и балетную части драмы, он же был режиссером, балетмейстером и зачастую, особенно в более раннее время, актером. Допущение поэта к состязанию зависело от архонта (члена правительства), заведывавшего празднеством; этим путем осуществлялся также и идеологический контроль над пьесами. Расходы по постановке драм каждого поэта государство возлагало на какого-нибудь состоятельного гражданина, который назначался хорегом (руководителем хора). Хорег набирал хор, числом в 12, а впоследствии в 15 человек для трагедии, в 24 для комедии, оплачивал участников хора, помещение, в котором хор готовился, репетиции, костюмы и т. д. Пышность постановки зависела от щедрости хорега. Затраты хорегов бывали очень значительны, и победы в состязании присуждались совокупно хорегу и режиссеру-поэту. С увеличением числа актеров и отделением актера от поэта третьим, самостоятельным участником состязания стал главный актер («протагонист»), который подбирал себе помощников: одного для вторых, другого для третьих ролей («девτεραгонист» и «тритагонист»). Назначение хорегу его поэта и поэту его главного актера происходило по жребию в народном собрании под председательством архонта. В IV в., когда хор потерял свое значение в драме и центр тяжести перешел на актерскую игру, этот порядок был признан неудобным, так как он ставил успех хорега и поэта в чрезмерную зависимость от игры доставшегося им актера и успех актера от качества пьесы и постановки. Тогда было установлено, чтобы каждый протагонист выступал у каждого поэта в одной из его трагедий.

Жюри состояло из 10 человек, по одному представителю от каждого афинского округа. Они выбирались в начале состязания по жребию из заранее составленного списка. Окончательное решение выносилось на основании подачи голоса пятью членами жюри, выделенными из его состава также по жребию. На празднике Диониса допускались одни только «победы»; судьи устанавливали первого, второго и третьего «победителей» как в отношении поэтов и их хорегов, так и особо в отношении протагонистов. Реальными

победителями являлись только хорег, поэт и протагонист, которые были признаны «первыми»; они увенчивались плющом тут же в театре. Третья «победа» фактически была равносильна поражению. Однако все три поэта и протагониста получали призы, которые являлись вместе с тем их гонораром. Решение жюри хранилось в государственном архиве. В середине IV в. Аристотель опубликовал эти архивные материалы. После появления его труда стали заноситься на камень сводные реестры побед на каждом празднестве и списки победителей, и до нас дошел ряд фрагментов этих надписей.

Заботу о помещении для зрителей и исполнителей, сначала об устройстве временных деревянных сооружений, а впоследствии о содержании и ремонте постоянного театра, афинское государство поручало частным предпринимателям, сдавая помещение на откуп. Вход в театр был поэтому платным. Однако для того чтобы обеспечить всем гражданам, независимо от их материального положения, возможность посещать театр, демократия со времен Перикла предоставляла каждому заинтересованному гражданину субсидию в размере платы за вход на один день, а в IV в. и на все три дня театральных представлений.

Одно из важнейших отличий греческого театра от современного состоит в том, что игра происходила под открытым небом, при дневном свете. Отсутствие крыши и использование естественного освещения связаны были, между прочим, и с огромными размерами греческих театров, значительно превышающими даже самые большие современные театры. При редкости театральных представлений античные театральные помещения должны были строиться в расчете на массы справляющих праздник граждан. Афинский театр, по вычислениям археологов, вмещал 17 000 зрителей, театр города Мегалополя в Аркадии — 44 000 человек. В Афинах представления сначала происходили на одной из городских площадей, и для зрителей воздвигались временные деревянные помосты; когда они однажды во время игры рухнули, для театральных целей был приспособлен южный скалистый склон Акрополя, к которому стали прикреплять деревянные сидения. Каменный театр был окончательно достроен лишь в IV в.

До второй половины XIX в. устройство греческого театра известно было лишь на основании описания в трактате римского архитектора Витрувия «Об архитектуре», написанном около 25 г. до н. э. В настоящее время археологически обследованы развалины большого количества греческих театров разных эпох, в том числе и афинский театр Диониса, для постановки в котором были в свое время предназначены почти все драмы классического греческого репертуара.

В связи с хоровым происхождением аттической драмы, одной из основных частей театра является оркестра («площадка для пляски»), на которой выступали и драматические и лирические хоры. Древнейшая оркестра афинского театра представляла собой круглый утрамбованный плац, диаметром в 24 метра, с двумя боковыми входами; через них проходили зрители, а затем вступал хор. Посреди оркестры находился алтарь Диониса. С введением актера, выступавшего в разных ролях, понадобилось помещение для переодевания. Помещение это, так называемая *скена* («сцена»,

т. е. палатка), имело временный характер и сначала находилось вне поля зрения публики; вскоре его стали сооружать позади оркестры и художественно оформлять как декоративный фон для игры. Сцена изображала теперь фасад здания, чаще всего дворца или храма, перед стенами которого разворачивается действие (в греческой драме действие никогда не происходит внутри дома). Перед ней воздвигалась колоннада (проскений); между колоннами ставились разрисованные доски, служившие как бы условными декорациями: на них изображалось что-либо, напоминавшее обстановку пьесы. Впоследствии сцена и проскений стали постоянными каменными постройками (с боковыми пристройками—*параскениями*).

При этом устройстве театра остается неясным один весьма существенный для театрального дела вопрос: где играли актеры? Точные сведения об этом имеются лишь для поздней античности; актеры выступали тогда на эстраде, высоко поднимавшейся над оркестрой, и были таким образом отделены от хора. Для драмы эпохи расцвета подобное устройство немыслимо: в это время хор принимал непосредственное участие в действии, и актерам по ходу пьесы часто приходилось вступать в соприкосновение с ним. Необходимо поэтому предполагать, что актеры в V в. играли на оркестре перед проскением, на одном уровне с хором или на очень незначительном возвышении; в отдельных случаях можно было использовать для игры актеров крышу проскения, и драматург имел возможность строить пьесу так, чтобы одни действующие лица находились на более высоком уровне, чем другие. Высокая эстрада, как постоянное место игры актеров, появилась значительно позже, вероятно, уже в эллинистическую эпоху, когда хор потерял свое значение в драме.

Третьей составной частью театра, кроме оркестры и сцены, являлись места для зрителей. Они располагались уступами, окаймляя оркестру подковой, и были разрезаны проходами, радиальными и концентрическими. В V в. это были деревянные скамейки, которые впоследствии были заменены каменными сиденьями (см. чертеж на стр. 270).

Механических приспособлений в театре V в. было очень немного. Когда нужно было показать зрителю то, что происходило внутри дома, из дверей сцены выкатывалась платформа на деревянных колесах (*эккиклема*), вместе с помещавшимися на ней актерами или куклами, а затем, по миновании надобности, увозилась обратно. Для поднятия действующих лиц (например богов) в воздух, служила так называемая *машина*, нечто в роде подъемного крана. Расцвет греческой драмы имел место в условиях самой примитивной театральной техники.

Участники игры выступали в масках. Греческий театр классического периода полностью сохранил это наследие обрядовой драмы, хотя магического значения оно уже больше не имело. Маска отвечала установке греческого искусства на подачу обобщенных образов, притом не обыденных, а героических, возвышающихся над бытовым уровнем, или гротескно-комических. Система масок была очень подробно разработана. Они покрывали не только лицо, но и голову актера. Окраской, выражением лба, бровей, формой и цветом волос маска характеризовала пол, возраст, общественное положение, нравственные качества и душевное состояние изображаемого

лица. При резком изменении душевного состояния актер в разные свои приходы надевал различные маски. В иных случаях маска могла быть приспособлена и к изображению более индивидуальных черт, воспроизводя особенности привычного облика мифологического героя или имитируя портретное сходство с высмеиваемыми в комедии современниками. Благодаря маске актер легко мог выступать на протяжении одной пьесы в нескольких ролях. Маска делала лицо неподвижным и устраняла из античного актерского искусства мимику, которая, впрочем, все равно не доходила бы до огромного большинства зрителей при размерах греческого театра и отсутствии оптических инструментов. Неподвижность лица компенсировалась богатством и выразительностью телодвижений и декламационным искусством актера. В представлении греков мифические герои превышали обыкновенных людей ростом и шириной плеч. Трагические актеры носили поэтому котурны (обувь с высокими ходулеобразными подошвами), высокий головной убор, с которого спускались длинные кудри, и подкладывали подушки под костюм. Они выступали в торжественной длинной одежде, старинном облачении царей, которое продолжали носить только жрецы. (О костюме комического актера см. ниже, стр. 156).

Женские роли исполнялись мужчинами. Актеры рассматривались как лица, обслуживающие культ, и пользовались некоторыми привилегиями, например освобождением от налогов. Ремесло актера было доступно поэтому только свободным. Начиная с IV в., когда в Греции появилось много театров и число профессиональных актеров возросло, они стали образовывать особые объединения «дионисовых мастеров».

### 3) Э с х и л

От трагедии V в. сохранились произведения трех наиболее значительных представителей жанра — Эсхила, Софокла и Еврипида. Каждое из этих имен знаменует исторический этап в развитии аттической трагедии, последовательно отразившей три этапа истории афинской демократии. Эсхил, поэт эпохи становления афинского государства и греко-персидских войн, является основоположником античной трагедии в ее установившихся формах, подлинным «отцом трагедии». Когда к Марксу обратились с вопросом, кто его любимые поэты, он написал в ответ: «Шекспир, Эсхил, Гете».<sup>1</sup> По сообщению П. Лафарга, Маркс «читал Эсхила в греческом подлиннике и считал его и Шекспира двумя величайшими драматическими гениями, каких только рождало человечество».<sup>2</sup> Эсхил — творческий гений огромной реалистической силы, раскрывающий с помощью мифологических образов историческое содержание того великого переворота, современником которого он являлся, — возникновения демократического государства из родового общества.

Биографические сведения об Эсхиле, как и вообще о преобладающем большинстве античных писателей, очень скудны. Он родился в 525/4 г. в Элевсине и происходил из знатного землевладельческого рода. В юности он был свидетелем свержения тирании в Афинах,

<sup>1</sup> К. Маркс, Фр. Энгельс. Об искусстве. М. — Л. 1933, стр. 664.

<sup>2</sup> Там же, стр. 661.

установления демократического строя и успешной борьбы афинского народа против интервенции аристократических общин. Из трагедий Эсхила видно, что поэт являлся сторонником демократического государства, хотя и принадлежал к консервативной группировке внутри демократии. Группировка эта играла значительную роль в Афинах в течение первых десятилетий V в. В борьбе с персами Эсхил принимал личное участие, сражаясь при Марафоне, Саламине и Платеях, и исход войны укрепил его убеждение в превосходстве демократической свободы Афин над монархическим принципом, лежащим в основе персидской деспотии (трагедия «Персы»). Политические симпатии Эсхила очень заметно проявляются в его произведениях; как указывает Энгельс, «отец трагедии» был «ярко выраженным тенденциозным поэтом».<sup>1</sup> Дальнейшая демократизация афинского государственного строя в 60-х гг. V в. и рост значения денежных слоев вызывают у Эсхила уже тревогу за судьбу Афин (трилогия «Орестея»). Темные намеки античных авторов указывают на разногласия, возникшие между Эсхилом и афинянами; какого характера были эти разногласия, неизвестно, но последние годы жизни Эсхил провел вне родины, в Сицилии, куда он и прежде ездил для постановки своих драм. В сицилийском городе Геле Эсхил умер в 456/5 г.

У Эсхила элементы традиционного мировоззрения тесно переплетаются с установками, порожденными демократической государственностью. Он верит в реальное существование божественных сил, воздействующих на человека и зачастую коварно расставляющих ему сети. Эсхил придерживается даже старинного представления о наследственной родовой ответственности: вина предка ложится на потомков, опутывает их своими роковыми последствиями и влечет к неизбежной гибели. С другой стороны, боги Эсхила становятся блюстителями правовых основ нового государственного устройства, и он усиленно выдвигает момент личной ответственности человека за свободно выбранное им поведение. В связи с этим традиционные религиозные представления модернизируются. Развивая мысли, наметенные уже у Солона (стр. 79), Эсхил рисует, как божественное возмездие внедряется в естественный ход вещей. Пролитая кровь рождает Аластора, демона мщения, но Аластор воплощен в реальном человеке, действующем по человечески понятным мотивам. Соотношение между божественным воздействием и сознательным поведением людей, смысл путей и целей этого воздействия, вопрос об его справедливости и благости составляют основную проблематику Эсхила, которую он разворачивает на изображении человеческой судьбы и человеческого страдания.

Материалом для Эсхила служат героические сказания. Он сам называл свои трагедии «крохами от великих пиров Гомера», разумея, конечно, при этом не только «Илиаду» и «Одиссею», а всю совокупность приписывавшихся «Гомеру» эпических поэм, т. е. «кикл». Судьбу героя или героического рода Эсхил чаще всего изображает в трех последовательных трагедиях, составляющих сюжетно и идейно целостную трилогию; за ней следует драма сатиров на сюжет из того же мифологического цикла, к которому относилась трилогия. Однако заимствуя сюжеты из эпоса, Эсхил не только драматизирует сказания, но и переосмысливает их, пронизывает своей проблематикой.

<sup>1</sup> Письмо к Минне Каутской. Соч., т. XXVII. Партиздат, 1935, стр. 505.

В свете этой проблематики становится понятным и направление драматургических новшеств Эсхила. Аристотель в уже цитированной 4-й главе «Поэтики» суммирует их следующим образом: «Эсхил первый увеличил количество актеров от одного до двух, уменьшил партии хора и придал первенство диалогу». Другими словами, трагедия перестала быть кантатой, одной из отраслей мимической хоровой лирики, и стала превращаться в драму. В доэсхилловской трагедии рассказ единственного актера о происходящем за сценой и его диалог с корифеем служили лишь поводом для лирических излияний хора. Благодаря введению второго актера появилась возможность усилить драматическое действие, противопоставляя друг другу борющиеся силы, и характеризовать одно действующее лицо его реакцией на сообщения или поступки другого. Однако к широкому использованию этих возможностей Эсхил пришел лишь в позднейший период своего творчества; в ранних его произведениях партии хора еще преобладают над диалогом актеров.

Античные ученые насчитывали в литературном наследии Эсхила 90 драматических произведений (трагедий и драм сатиров); целиком сохранились только семь трагедий, в том числе одна полная трилогия. Кроме того, 72 пьесы известны нам по заглавиям, из которых обычно видно, какой мифологический материал в пьесе разрабатывался; фрагменты их, однако, немногочисленны и невелики по размеру.

Из сохранившихся пьес самая ранняя — «Просительницы» («Молящие»). Трагедия эта составляет первую часть связанной трилогии, поставленной, вероятно, еще в 90-е или 80-е гг. V в. и посвященной мифу о 50 дочерях Данае («Данаидах»), которые бегут вместе со своим отцом из Египта в Аргос, спасаясь от брака с двоюродными братьями, сыновьями Египта. Сказание о Данаидах объяснено в классическом труде Моргана «Первобытное общество». Миф этот отражает так называемую «туранскую» систему родства, запрещавшую браки между двоюродными братьями и сестрами, между тем как более древняя кровно-родственная семья, равно как и более поздняя моногамная семья, вполне допускала браки этого рода. Другой вариант предания мотивировал бегство Данаид несколько иначе, отвращением девственниц к браку вообще. Эсхил сохранил обе традиционные мотивировки, но осложнил их новым моментом — протестом Данаид против насильственного характера притязаний их кузенов. Сюжет трагедии несложен. Данаиды обращаются к царю Аргоса с мольбой о защите (отсюда название «Просительницы»); царь, после долгих колебаний, ставит вопрос на обсуждение народа, который выносит решение даровать убежище Данаидам; попытка посланца сыновей Египта насильно увести беглянок встречает сопротивление со стороны царя, и посланец удаляется, угрожая войной. По структуре своей «Просительницы» отличаются большой архаичностью. Главную роль в пьесе играет хор Данаид, вокруг судьбы которого сосредоточено все действие. В центре внимания взволнованные мольбы хора, его надежды, страх, отчаяние, угрозы, благодарственные гимны; по размеру своему хоровые партии занимают больше половины трагедии, и плясовой элемент ее очень значителен. Пролога нет, пьеса открывается выходом хора в оркестру. Второй актер уже имеется, но использован очень слабо; диалог развертывается преимущественно между одним из актеров и корифеем

хора. Однако и в этой ранней трагедии намечаются специфичные для Эсхила проблемы. Свободный демократический строй Эллады неоднократно противопоставляется восточному единовластию и деспотизму, и царь Аргоса изображен как демократический царь, не принимающий серьезных решений без согласия народного собрания. Сочувственно относясь к борьбе Данаид с желающими поработить их сыновьями Египта, Эсхил дает, однако, понять, что отвращение к браку есть заблуждение, которое должно быть преодолено. В конце «Просительниц» к хору Данаид присоединяется хор прислужниц, которые воспевают власть Афродиты. Дальнейшие части трилогии. «Египтяне» и «Данаиды», до нас не дошли, но самый миф хорошо известен. Сыновьям Египта удалось добиться брака, к которому они стремились, но Данаиды в первую же ночь умертвили своих мужей; лишь одна из Данаид, Гипермestra, увлекшись своим мужем, пощадила его, и эта чета стала родоначальницей последующих царей Аргоса. Эти мифы и должны были составлять содержание несохранившихся частей трилогии. Известно, что в заключительной трагедии «Данаиды» выступала богиня Афродита и произносила речь в защиту любви и брака. Трилогия заканчивалась, таким образом, торжеством принципа семьи. Затем шла драма сатиров «Амимона», сюжетом которой была любовь бога Посидона к Амимоне, одной из Данаид.

Для раннего типа трагедии очень характерны «Персы», поставленные в 472 г. и входившие в состав не связанной тематическим единством трилогии. Сюжет — поход Ксеркса на Грецию, за четыре года перед этим послуживший темой «Финикиянок» Фриниха (стр. 108). Трагедия эта показательна по двум причинам: во-первых, являясь самостоятельной пьесой, она содержит в себе свою проблематику в законченном виде; во-вторых, сюжет «Персов», почерпнутый не из мифологии, а из недавней истории, позволяет судить, как Эсхил обрабатывал материал, для того чтобы сделать из него трагедию. Как и «Просительницы», «Персы» открываются выходом хора. На этот раз перед зрителем проходит хор персидских старейшин, «Верных», обеспокоенных судьбой войска, отправившегося с Ксерксом на Элладу. Старцы исполнены мрачных предчувствий. Они рисуют блестящую и огромную персидскую рать, ее грозного царя, несокрушимость персидских сил в таких образах, которые должны вызывать представление о чем-то сверхчеловеческом, а потому нечестивом. Хор размышляет об обманах, коварно ниспосылаемых божеством, для того чтобы прельстить человека и завлечь его в сеть Беды. К предчувствиям хора присоединяется сон царицы Атоссы, матери Ксеркса, предвещающий в прозрачных символах поражение персидского войска. И действительно, после всех этих предзнаменований является вестник, который сообщает о поражении персов при Саламине. Диалог Атоссы с корифеем хора и рассказ вестника являются по существу своему прославлением афинской демократии и защищающих свою родину и свободу эллинов. Следующая сцена дает раскрытие смысла тех же событий в религиозном плане. Вызванная хором из могилы тень царя Дария, отца Ксеркса, предвещает дальнейшие поражения персов и разъясняет их как кару за «чрезмерность» посягательств Ксеркса, который, в своей молодой дерзости и заносчивости, презрел отцовские заветы и вознамерился одолеть самих богов. Могильники погибших персов должны напомнить грядущим поколениям о том, что «чрезмерность», расцветая, плодит ко-

лос Беды». Дарий увещевает поэтому никогда не возобновлять войны с греками. В последней сцене появляется сам Ксеркс, и тут начинается совместный плач царя с хором, сопровождающийся бурными жестами и взволнованной пляской. Трагедия представляет собой не столько связное действие, сколько ряд картин с непрерывным нарастанием скорби. Диалог занимает гораздо больше места, чем в «Просительницах», но разрастается преимущественно повествовательная его часть (детально разработанный рассказ вестника). К изображению исторического события прибавляется его мифологическое истолкование, причем носителями мифологического смысла становятся сверхъестественные фигуры и явления — тень Дария, сон Атоссы; осмысление страдания, как орудия божественной справедливости, — одна из важнейших задач трагедии у Эсхила. Мифологизм не мешает, однако, Эсхилу глубоко проникнуть в исторический смысл греко-персидских войн: ему удается не только оценить героичность борьбы греческого народа за его независимость, но и усмотреть в войне с Персией столкновение двух систем, эллинской и восточной; разумеется, Эсхил не выходит при этом за рамки античного кругозора и видит разницу между системами прежде всего в характере государственного устройства, в противополжности восточной монархии греческому полису. Вместе с тем «Персы» не лишены и актуально-политической тенденции. Эсхил — противник наступательной войны в Азии, к которой призывала в это время аристократическая группировка в Афинах, и стоит за мир с Персией; он изображает персидский народ без всякой враждебности, даже сочувственно, рисуя его жертвой безрассудного поведения Ксеркса.

Хотя в «Персах» хор не играет преобладающей роли, как в «Просительницах», однако индивидуальные образы охарактеризованы очень бледно, и трагедия не имеет центральной фигуры. Иначе в трагедии «Семеро против Фив», поставленной в 467 г. в качестве заключительной части трилогии на сюжет фиванского цикла мифов (стр. 70); предшествующие части трилогии «Лай» и «Эдип» и следовавшая за ней драма сатиров «Сфинкс» не сохранились. Трилогия объединена была мотивом «родового проклятия», тяготеющего над потомством фиванского царя Лаа.

Лай ослушался оракула Аполлона, предписывавшего ему ради спасения города не иметь детей, и ослушание было отомщено на трех поколениях — на самом Лае, его сыне Эдипе и на сыновьях Эдипа Этеокле и Полинике, проклятых отцом. Судьба трех поколений последовательно изображалась в трех трагедиях; действие сохранившейся последней пьесы отнесено к тому времени, когда «семь вождей» осаждают Фивы с целью поставить царем Полиника, изгнанного Этеоклом. В этой трагедии появляется уже главное действующее лицо — Этеокл, последний отпрыск проклятого рода, сознающий свою обреченность. Эсхил, однако, никогда не изображает своих героев слепыми игрушками рока, и в поведении Этеокла действие родового проклятия нераздельно слито с сознательным выбором пути. Этеокл — мрачная фигура; он ощущает себя одиноким в среде граждан, отверженным богами, ему чужды мягкие чувства, он презирает женщин и смертельно ненавидит брата. Этих черт было бы достаточно, чтобы мотивировать требующийся по мифу поединок Этеокла с Полиником и совместную гибель обоих, но Эсхил наделяет Этеокла и высоко-положительными качествами, горячей любовью

к родине, талантами вождя и организатора. Носитель наследственной вины с самого начала трагедии выступает перед зрителями на своем посту руководителя обороны города, в неутомимой активности, и положительная роль Этеокла, как борца за родину, контрастно оттенена боязливым настроением хора фиванских девушек; хор в своих песнях рисует ужасную судьбу, ожидающую жителей завоеванного города. Еще в прологе трагедии Этеокл, узнав, что враги готовятся к приступу, обращается к богам с просьбой спасти «по крайней мере город», и в числе богов фигурирует «Проклятие, могущественная Эриния отца» (Эриния — божество мщения); «проклятие» становится его союзником в борьбе за спасение Фив. При такой трактовке обреченность Этеокла превращается в решение лично отправиться в смертный бой с Полиником, решение, продиктованное и чувством воинского долга, и сознанием проклятия, тяготеющего над родом Лая, и верой в правоту защищаемого дела. Наконец, является вестник с двойным сообщением — о победе фиванцев и о роковом исходе поединка враждующих братьев. Гибель индивидов и гибель рода, и одновременно торжество защищающего свою независимость государства — таков исход фиванской трагедии Эсхила.

«Семеро против Фив» — первая из известных нам греческих трагедий, в которой партии актера решительно преобладают над хоровой частью, и, вместе с тем, первая трагедия, в которой дается яркий образ героя. Других образов в пьесе нет; второй актер использован для роли вестника. Началом трагедии служит уже не парод хора, а актерская сцена, пролог. Как и в «Персах», разрастание актерских партий достигается увеличением повествовательного материала (сообщения вестника, распоряжения Этеокла).

Проблеме трагической судьбы рода посвящено и самое позднее произведение Эсхила, «Орестея» (458 г.), единственная целиком дошедшая до нас трилогия. Уже по своей драматической структуре «Орестея» гораздо сложнее прежних трагедий: в ней использован третий актер, введенный молодым соперником Эсхила Софоклом, и новое устройство сцены — с задней декорацией, изображающей дворец, и с проскением. Сюжет «Орестей» — судьба потомков Атрея, над которыми тяготеет проклятие за ужасное преступление их предка. Атрей, враждовавший со своим братом Фиестом, убил его детей и угостил Фиестов их мясом. В роду Атрея не прекращаются поэтому тяжелые преступления, порожденные демоном мщения Аластором: сын Атрея Агамемнон приносит в жертву богам свою дочь Ифигению, жена Агамемнона Клитемestra (или Клитемнестра) убивает своего мужа с помощью Эгисфа, оставшегося в живых сына Фиесты; сын Агамемнона Орест мстит за отца, убивая мать и Эгисфа. До Эсхила сказания эти уже неоднократно разрабатывались в греческой поэзии: о них упоминается в «Одиссее», они входили в состав киклической поэмы «Возвращения» (стр. 69); среди заглавий хоровых стихотворений Стесихора имеется «Орестея». Дельфийская религия, борющаяся с инстатуту родовой мести, восприняла миф об Оресте, придав ему соответствующую концовку во славу дельфийского бога: после того как Орест убил свою мать, он был «очищен» Аполлоном; благодаря этому божественному вмешательству, родовое проклятие потеряло силу, и цепь преступлений оборвалась. Эсхил сохранил в «Орестее» проблему прекращения родовой мести, поставленную дельфийской

версией мифа, но разрешил ее по-новому, не удовлетворяясь дельфийским ритуальным «очищением».

Первая часть трилогии — «Агамемнон». Здесь изображается преступление Клитеместры. Действие трагедии происходит в Аргосе, перед дворцом Агамемнона, и начинается в тот момент, когда огни, зажженные на горных вершинах Греции, возвещают о падении Трои. Все искусство поэта направлено к тому, чтобы с самого начала трагедии создать настроение надвигающейся неотвратимой беды, и каждая новая радостная весть о возвращении Агамемнона вызывает нарастание тревоги. Двусмысленные речи и темные намеки Клитеместры предвещают недоброе, хор аргосских старцев поет мрачные песни о мстительном божестве, о жертвоприношении Ифигении, победное ликование переходит в скорбное и гневное изображение ужасов троянского похода, в котором эллинская рать погибала «ради чужой жены», из-за личной обиды Менелая и Агамемнона. Даже глашатай, сообщающий о приближении царя, явившийся в город как «добрый вестник», вынужден принести печальное известие о катастрофе, которая постигла на море значительную часть возвращающегося греческого флота. Хор предается размышлениям о том, что преступление неизбежно порождает новые преступления, а Правда предпочитает светить в закопченных хижинах, отвращая взоры от осыпанных золотом чертогов богачей. И как бы в ответ на эти мысли хора, являющегося здесь выразителем убеждений самого Эсхила, Агамемнон въезжает на победной колеснице и, словно восточный царь, торжественно вступает в дом по пурпурному ковру — навстречу своей судьбе. Зловещая атмосфера достигает наибольшей напряженности в сцене видения пленной троянской пророчицы Кассандры: перед ее очами проходит и старинное злодеяние Атрея и подготовляющееся в стенах дома убийство Агамемнона, которого жена убьет в бане ударом топора, и ее собственная гибель от руки той же Клитеместры. Наконец, изнутри дома раздается предсмертный крик Агамемнона. Отныне Клитемestra и ее возлюбленный Эгисф будут царить в Аргосе, но хор отказывает им в признании, угрожая грядущим мстителем Орестом. Этим кончается первая часть трилогии. Идея наследственного проклятия сохранена здесь в полной силе, но проклятие, как всегда у Эсхила, действует через сознательную волю людей. Властный образ Клитеместры, мстящей мужу за убитую дочь и желающей доставить царство своему возлюбленному, подан чрезвычайно ярко; четко очерчены и другие действующие лица, даже второстепенные.

Вторая драма трилогии — «Хοεφορυ» («Приносительницы возлияний»). Выросший на чужбине Орест возвращается в Аргос, чтобы отомстить, по повелению оракула Аполлона, за смерть Агамемнона. Возникает моральный конфликт: долг мести за отца требует нового ужасного преступления, убийства матери. Начало трагедии разворачивается у могилы Агамемнона: там Орест встречает свою горюющую сестру Электру и хор рабынь; их послала Клитемestra совершить возлияние у могилы, так как была испугана мрачным сновидением. Происходит сцена «узнания»; Электра признает в чужеземце своего брата. Встреча с сестрой, плач и заклинания над могилой отца, сообщение о сне Клитеместры — все это укрепляет решимость Ореста. Проникнув во дворец под видом странника, сообщающего о смерти Ореста, он убивает сперва Эгисфа, а затем Клитеместру.

Воля Аполлона выполнена, но после убийства матери Ореста охватывает безумие, и он убегает, преследуемый Эриниями (богинями мщения).

Заключительная трагедия — «Эвмениды» изображает борьбу богов вокруг Ореста. Эринии, «старые богини», сталкиваются здесь с «младшими богами», Афиной и Аполлоном. Как уже было сказано, Эсхил отвергает дельфийский вариант мифа, согласно которому Аполлон «очистил» Ореста и тем спас его. Заступничество Аполлона оказывается у Эсхила недостаточным; первая часть трагедии изображает Эриний, грозящих Оресту в самом дельфийском святилище. Затем действие переносится в Афины. Обе стороны обращаются к богине Афине. Но в то время как Эринии, воплощающие родовой принцип кровной мести, требуют безусловного отмщения за убийство, без всякого разбора дела, Афина, покровительница демократической государственности, ставит вопрос о мотивах убийства и считает необходимым судебное разбирательство. Она учреждает суд присяжных, в состав которого входят лучшие афинские граждане, и сама на этом суде председательствует. Эринии обвиняют Ореста, Аполлон выступает в качестве его защитника. Судебный спор представлен Эсхилом как борьба между принципами отцовского и материнского права. На этот характер спора впервые было обращено внимание Бахофеном в его известной книге «Материнское право» (1861), и Энгельс считает, что «это новое, но совершенно правильное толкование «Орестеи» представляет собою одно из прекраснейших и лучших мест во всей книге Бахофена».<sup>1</sup> Действительно, как указывает Энгельс, «весь предмет спора сжато формулируется в прениях, происходящих между Орестом и Эриниями. Орест ссылается на то, что Клитемestra совершила двойное злодеяние, убив своего супруга и вместе с тем его отца. Почему же Эринии преследуют его, а не ее, гораздо более виновную? Ответ поразителен: «с мужем, ею убитым, она в кровном родстве не была». Убийство человека, не состоящего в кровном родстве, даже когда он — муж убитшей его женщины, может быть искуплено, оно Эриний несколько не касается; их дело — преследовать убийства лишь среди родственников по крови, и тут, по материнскому праву, тягчайшим и ничем не искупимым является убийство матери».<sup>2</sup> Аполлон, возражая Эриниям, подчеркивает значение родства по отцовской линии и святость брачных уз. Голоса судей разделились поровну, причем Афина подала свой голос за оправдание Ореста. Орест, таким образом, оправдан; Афина превращает установленную ею судебную коллегию («ареопаг») в постоянное судилище по делам о пролитой крови, а в честь Эриний учреждается в Афинах культ, и древние богини материнского права будут отныне почитаться под именем «Эвменид», «благосклонных богинь», подательниц плодородия. «Отцовское право одержало победу над материнским, «боги младшего поколения», как называют их сами Эринии, побеждают Эриний, и в конце концов последние тоже соглашаются занять новый пост на службе новому порядку вещей».<sup>3</sup> Кроме того, с учреждением ареопага отменяется кровная

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. К истории первобытной семьи, (предисл. к 4 изд. «Происхождения семьи...»). Соч., т. XVI, 2, 1936, стр. 120.

<sup>2</sup> Там же, стр. 119—120.

<sup>3</sup> Там же, стр. 120.

месть, и конец ей кладет не религиозное очищение, которого требовала дельфийская религия, а организация суда. Как и в других произведениях Эсхила, исторически прогрессивные начала торжествуют, и трагедия, а с ней и вся трилогия, заканчивается прославлением Афин и возгласами ликования. Драма сатиров «Протей» — на тему о приключениях Менелая в его странствиях — не сохранилась.

Насыщенная драматическим движением и яркими образами, «Орестея» чрезвычайно богата также и идейным содержанием. Трилогия эта чрезвычайно важна для уяснения мировоззрения Эсхила. Поэт эпохи роста афинской демократии, Эсхил убежден в осмысленности и благодати миропорядка. Устами хора в «Агамемноне» он полемизирует против представления, будто счастье и несчастье механически чередуются в жизни людей (ср., например, у Архилоха, стр. 78) и провозглашает незыблемость закона справедливого возмездия. Страдание представляется ему одним из орудий справедливого управления миром: «страданием приобретается познание». Ясно выражены в «Орестее» и политические взгляды Эсхила. Он возмечивает ареопаг, старинное аристократическое учреждение, вокруг функций которого в эти годы развертывалась политическая борьба, и считает «безвластие» не менее опасным, чем деспотизм. Эсхил занимает, таким образом, консервативную позицию по отношению к демократическим реформам, проводившимся группой Перикла, но консерватизм его обращен также и против тех сторон афинской демократии, которые являются ее изнанкой. Власть денег, бесчеловечное отношение к рабам, захватнические войны — все это встречает безусловное осуждение со стороны художника, суровое мирозерцание которого основано на глубоком сочувствии к человеческому страданию.

Эти черты художника-гуманиста с еще большей яркостью проявляются в другом замечательном произведении Эсхила, в трагедии «Проклятый Прометей» (время постановки неизвестно). Старые, известные нам уже из Гесиода мифы о смене поколений богов и людей, о Прометее, похитившем с неба для людей огонь, получают у Эсхила новую разработку. Прометей, один из титанов, т. е. представителей «старшего поколения» богов, — друг человечества. В борьбе Зевса с титанами Прометей принимал участие на стороне Зевса; но когда Зевс, после победы над титанами, вознамерился уничтожить людской род и заменить его новым поколением, Прометей этому воспротивился. Он принес людям небесный огонь и пробудил их к сознательной жизни.

Раньше люди  
Смотрели и не видели, и, слыша,  
Не слышали; в каких-то грезах сна  
Влачили жизнь: не знали древоделья,  
Не строили домов из кирпича,  
Ютились в глубине пещер подземных,  
Бессолнечных, подобно муравьям.  
Они тогда еще не различали  
Примет зимы, весны — поры цветов  
И лета плодоносного; без мысли  
Свершали все.

Письмо и счисление, ремесла и науки — все это дары Прометея людям. Эсхил, таким образом, отказывается от представления о былом «золотом веке» и последовавшем затем ухудшении условий человеческой жизни. Он принимает противоположную точку зрения,

разделявшуюся прогрессивной ионийской наукой: человеческая жизнь не ухудшалась, а совершенствовалась, восходя от звероподобного состояния к разумному. Мифологическим подателем благ разума, выводившим человечество к культурной жизни, и является у Эсхила Прометей. За услуги, оказанные людям, он обречен на мучения. Пролог трагедии изображает, как бог-кузнец Гефест, по приказанию Зевса, приковывает Прометея к скале; Гефеста сопровождают при этом две аллегорические фигуры — Власть и Насилие. Зевс противопоставляет Прометею только грубую силу. Вся природа сочувствует страданиям Прометея; когда в финале трагедии Зевс, раздраженный непреклонностью Прометея, посылает бурю и Прометей, вместе со скалой, проваливается в преисподнюю, хор нимф Океанид (дочерей Океана) готов разделить с ним его судьбу. Новому властителю богов в «Прикованном Прометее» приданы черты греческого «тирана»: он неблагодарен, жесток и мстителен. Жестокость Зевса еще более подчеркнута эпизодом, в котором выводится другая его жертва, безумная Ио, возлюбленная Зевса, преследуемая ревнивым гневом Геры. В ряде ярких картин Эсхил рисует низость и угодничество смирившихся перед Зевсом богов и свободолюбие Прометея, предпочитающего свои муки рабскому служению у Зевса, несмотря на все уговоры и угрозы:

Знай хорошо, что я б не променял  
Своих скорбей на рабское служенье.

Маркс, цитируя эти слова в предисловии к своей докторской диссертации, замечает: «Прометей — самый благородный святой и мученик в философском календаре». <sup>1</sup> Образ Прометея, человеколюбца и борца против тирании богов, воплощение разума, преодолевающего власть природы над людьми, стал символом борьбы за освобождение человечества. По словам Маркса, «признание Прометея:

По правде, всех богов я ненавижу

есть ее [т. е. философии] собственное признание, ее собственное изречение, направленное против всех небесных и земных богов». <sup>2</sup> Миф о Прометее неоднократно разрабатывался величайшими поэтами нового времени. Бунтарский «Прометей» молодого Гете и проникнутые революционным оптимизмом произведения Байрона («Прометей») и Шелли (драма «Освобожденный Прометей») — самые выдающиеся памятники интереса к образу Прометея в Новой литературе.

Разумеется, глубоко религиозный Эсхил, в условиях раннего рабовладельческого общества, не мог полностью раскрыть ту революционную и богоборческую проблематику, которая им самим же была намечена в «Прикованном Прометее». Согласно мифу, Геракл освобождал Прометея, и это изображалось в трагедии «Освобождаемый Прометей», служившей продолжением «Прикованного Прометея». От «Освобождаемого Прометея» сохранились только небольшие фрагменты, которые не позволяют установить, в чем автор видел разрешение конфликта между Прометеем и Зевсом. Не приходится, однако, сомневаться в том, что у Эсхила цивилизация так или иначе торжествовала над варварством. В античном списке произведений

<sup>1</sup> К. Маркс и Фр. Энгельс. Собр. соч., т. I, 1938, стр. 12.

<sup>2</sup> Там же

Эсхила имеется также драма «Прометей огненосец». Очень возможно, что она составляла начальную или заключительную часть связанной трилогии, в которую входили «Прикованный» и «Освобождаемый Прометей», но точных сведений об этом нет.

Сохранившиеся трагедии позволяют наметить три этапа в творчестве Эсхила, которые вместе с тем являются этапами становления трагедии как драматического жанра. Для ранних пьес («Просительницы», «Персы») характерны преобладание хоровых партий, малое использование второго актера и слабое развитие диалога, отвлеченность образов. К среднему периоду относятся такие произведения, как «Семеро против Фив» и «Прикованный Прометей». Здесь появляется центральный образ героя, охарактеризованный несколькими основными чертами; получает большее развитие диалог, создаются прологи; более четкими становятся и образы эпизодических фигур («Прометей»). Третий этап представлен «Орестеей», с ее более сложной композицией, нарастанием драматизма, многочисленными второстепенными образами и использованием трех актеров.

Неизменно рисуя победу прогрессивных принципов в морали, праве и государственном устройстве, Эсхил отражал основные исторические тенденции своего времени. В его трагедиях изображались борьба и смена политических и моральных систем; его персонажи являются представителями нравственных и даже космических сил. Судьба и страдания индивида интересуют Эсхила лишь как звено большой исторической цепи, судьбы целого рода или государства, которую он чаще всего развертывает в связанной трилогии и приводит к жизнеутверждающему, оптимистическому концу. В поведении отдельной личности Эсхил ищет действия сверхиндивидуальных сил; в плане своего религиозно-мифологического мирозерцания он представляет себе эти силы божественными. Поэт никогда не стремится к углубленной индивидуальной характеристике; центральные образы героев, появляющиеся в его поздних произведениях, несложны, но зато отличаются огромной мощностью. Несложна и драматическая структура пьес. Трагедия концентрируется вокруг одной ситуации, одного события, которое должно потрясти зрителя. Многие приемы Эсхила уже вскоре после его смерти казались архаическими и мало драматичными; к числу их относятся, например, немая скорбь, длительное молчание действующих лиц. Так, Прометей молчит, когда его приковывают; долго молчит и Кассандра в «Агамемноне», несмотря на обращенные к ней речи: в качестве наиболее яркого примера античные источники приводят трагедию «Ниоба», героиня которой в продолжение значительной части действия оставалась недвижно безмолвной на могиле своих детей. Искусство ведения драматического диалога находится у Эсхила еще в процессе становления, развиваясь от драмы к драме, и лиризм остается одним из важнейших средств художественного воздействия. Хор, преобладавший в «Просительницах» и «Персах», играет большую роль и в позднейших трагедиях, как носитель настроения («Агамемнон», «Хоэфоры»), а иногда и как действующее лицо («Эвмениды»).

Эмоциональная сила трагедии Эсхила поддерживается и мощным пафосом его языка, богатого оригинальными и смелыми образами; в соответствии с грандиозностью изображаемых конфликтов стилю Эсхила свойственны известная торжественность и величавость, особенно в лирических частях.

Торжественный, «дифирамбический» стиль Эсхила и малая динамичность его пьес по сравнению с произведениями последующих поэтов казались уже в конце V в. несколько архаическими. Позднейшая античность обращалась к Эсхилу реже, чем к Софоклу и Эврипиду; Эсхила меньше читали и меньше цитировали. То же имело место в XVI—XVIII вв. Воздействие Эсхила на мировую литературу было в гораздо большей степени косвенным, через посредство античных приемников Эсхила, чем непосредственным. Из образов, созданных Эсхилом, наибольшее значение имел Прометей (ср. стр. 124), но далеко не все авторы, разрабатывавшие миф о Прометее, обращались при этом к Эсхилу. Мощь и величие трагедий Эсхила получили должную оценку лишь с конца XVIII в.; однако буржуазные исследователи и поныне искажают образ основоположника трагедии, подчеркивая исключительно консервативную, религиозно-мифологическую сторону его творчества и игнорируя его глубоко прогрессивную сущность.

#### 4) Софокл

Второй великий трагический поэт Афин V в. — Софокл (родился около 496 г., умер в 406 г.).

Срединное место, которое Софокл занимал в трехзвездии аттических трагиков, отмечено старинным рассказом, сопоставляющим трех поэтов путем соотнесения их биографии с Саламинской битвой (480 г.): сорокапятилетний Эсхил принимал личное участие в решительном бою с персами, утвердившем морское могущество Афин, Софокл праздновал эту победу в хоре мальчиков, а Эврипид в этом году родился. Возрастное соотношение отражает соотношение эпох. Если Эсхил — поэт времени зарождения афинской демократии, то Эврипид — поэт ее кризиса, а Софокл, хотя и пережил своего младшего современника Эврипида и творил до последних дней своей долгой жизни, все же по идеологической и литературной направленности продолжал оставаться поэтом расцвета Афин, «века Перикла».

Родиной Софокла был Колон, предместье Афин, прославленное поэтом в его предсмертной трагедии «Эдип в Колоне». По происхождению Софокл принадлежал к состоятельным кругам (отец его был владельцем оружейной мастерской); он получил традиционное гимнастическое и музыкальное образование и, по античным сообщениям, не раз одерживал победы на состязаниях в обоих этих искусствах. В молодости близкий к Кимону, вождю реакционной землевладельческой группировки, Софокл впоследствии примкнул к Периклу, но до конца жизни держался лишь умеренно-демократических взглядов. Его старость совпала с Пелопоннесской войной, с периодом, когда развитие рабовладения уже подтачивало основы полиса. Общество, поэтом которого был Софокл, вступило в стадию своего кризиса; поэт оставался, однако, сторонником традиционного уклада жизни и отрицательно относился к новым политическим и идейным течениям. Он принял даже участие в антидемократическом перевороте 411 г., происходившем под лозунгом восстановления старинного государственного строя. Впрочем, хотя Софокл неоднократно избирался народом на государственные должности, в политических вопросах он разбирался плохо и, по свидетельству современника, трагического поэта Иона из Хиоса, не возвышался в этом отноше-

нии над уровнем среднего «честного афинянина». Софистическое свободомыслие почти не затронуло Софокла: он верил не только в сновидения (эту веру разделяли и гораздо более радикальные мыслители того времени), но и в оракулы и в чудесные исцеления, был даже жрецом одного из религиозно-медицинских культов. Уважение к полисной религии и морали и вместе с тем вера в человека и его силы — основные черты мировоззрения Софокла; он является в этом отношении одним из наилучших выразителей идеологии афинской демократии эпохи расцвета. Поэт был любимцем современников; после смерти он был причислен к лику «героев», и на его могиле ежегодно приносились жертвы.

Первая победа Софокла на трагических состязаниях относится к 468 г., последняя трагедия «Эдип в Колоне» была написана уже незадолго перед смертью и поставлена посмертно. За шестьдесят лет творчества Софокл написал, согласно античному сообщению, 123 пьесы, выступая, таким образом, с тетралогией (три трагедии и драма сатиров) в среднем раз в два года. Его произведения пользовались исключительным успехом: он 24 раза получил на состязаниях первый приз и ни разу не оказывался на последнем месте. До нас дошло лишь семь полных трагедий; в 1912 г. к ним присоединился большой отрывок драмы сатиров «Следопыты», на сюжет гомеровского гимна к Гермесу (стр. 71).

Софокл завершил начатое Эсхилом дело превращения трагедии из лирической кантаты в драму. Центр тяжести трагедии окончательно перешел на изображение людей, их решений, поступков, борьбы. В то время как Эсхил старался обнаружить в человеческом поведении действие высших сил, и человек у него зачастую являлся лишь ареной столкновения богов (например Орест в «Эвменидах»), герои Софокла по большей части действуют вполне самостоятельно и сами определяют свое поведение по отношению к другим людям. Богов Софокл редко выводит на сцену, «наследственное проклятие» не играет уже той роли, которая приписывалась ему у Эсхила.

Проблемы, волнующие Софокла, связаны с судьбой индивида, а не с судьбой рода. Это изменение в идеологической установке привело Софокла к отказу от принципа сюжетно связанной трилогии, господствовавшего у Эсхила. Выступая с тремя трагедиями, он делает каждую из них самостоятельным художественным целым, заключающим в себе всю свою проблематику.

Другое значительное драматургическое новшество Софокла — допущение третьего актера. Сцены с одновременным участием трех актеров позволяли разнообразить действие введением второстепенных лиц и не только противопоставлять непосредственных противников, но и показывать различные линии поведения в одном и том же конфликте. Нововведение Софокла было воспринято Эсхилом и использовано в «Орестее». В своем дальнейшем развитии аттическая трагедия уже не выходила за рамки трех актеров, так что форма, приданная ей Софоклом, явилась в этом отношении окончательной.

Характерным образцом драматургии Софокла может служить его трагедия «Антигона» (около 442 г.). Сюжет «Антигоны» относится к фиванскому циклу и является непосредственным продолжением сказания о войне «Семерых против Фив» и о поединке Этеокла и Полиника (ср. стр. 70). После гибели обоих братьев новый правитель Фив Креонт похоронил Этеокла с надлежащими

почестями, а тело Полиника, пошедшего войной на Фивы, запретил предавать земле, угрожая ослушнику смертью. Сестра погибших, Антигона, нарушила запрет и похоронила Полиника. Софокл разработал этот сюжет под углом зрения конфликта между человеческими законами и «неписаными законами» религии и морали. Вопрос был актуальным: защитники полисных традиций считали «неписанные законы» «богоустановленными» и нерушимыми в противоположность изменчивым законам людей. Консервативная в религиозных вопросах афинская демократия также требовала уважения к «неписаным законам». «Мы в особенности прислушиваемся ко всем тем законам, — говорится в речи Перикла у Фукидида (стр. 100), — которые существуют на пользу обиженным и которые, будучи неписаными, влекут общепризнанный позор за нарушение их».

В прологе трагедии Антигона сообщает своей сестре Исмене о запрете Креонта и о своем намерении похоронить брата, несмотря на запрет. Драмы Софокла обычно строятся таким образом, что герой уже в первых сценах выступает с твердым решением, с планом действия, определяющим весь дальнейший ход пьесы. Этой экспозиционной цели служат прологи; пролог к «Антигоне» содержит и другую черту, очень частую у Софокла, — противопоставление суровых и мягких характеров: непреклонной Антигоне противопоставляется робкая Исмена, сочувствующая сестре, но не решающаяся действовать вместе с ней. Антигона приводит свой план в исполнение; она покрывает тело Полиника тонким слоем земли, т. е. совершает символическое погребение, которое по греческим представлениям было достаточным для успокоения души умершего. Едва лишь Креонт успел изложить перед хором фиванских старцев программу своего правления, как он узнает, что его приказ нарушен. Креонт видит в этом происки граждан, недовольных его властью, но в следующей сцене уже приводят Антигону, схваченную при ее вторичном появлении у трупа Полиника. Антигона уверенно защищает правоту своего поступка, ссылаясь на кровный долг и нерушимость божественных законов. Активный героизм Антигоны, ее прямота и правдолюбие оттенены пассивным героизмом Исмены; Исмена готова признать себя соучастницей преступления и разделить судьбу сестры. Тщетно Гемон, сын Креонта и жених Антигоны, указывает отцу, что моральное сочувствие фиванского народа на стороне Антигоны. Креонт обрекает ее на смерть в каменном склепе. В последний раз Антигона проходит перед зрителем, когда сторожа ведут ее к месту казни; она исполняет похоронное причитание по себе самой, но остается убежденной в том, что поступила благочестиво. Это — высшая точка в развитии трагедии, затем наступает перелом. Слепой прорицатель Тиресий сообщает Креонту, что боги разгневаны его поведением и предсказывают ему ужасные бедствия. Соппротивление Креонта сломлено, он отправляется хоронить Полиника, а затем освободить Антигону. Однако уже поздно. Из сообщения вестника хору и жене Креонта Эвридике мы узнаем, что Антигона повесилась в склепе, а Гемон на глазах отца пронзил себя мечом у тела своей невесты. А когда подавленный горем Креонт возвращается с трупом Гемона, он получает известие о новом несчастье: Эвридика лишила себя жизни, проклиная мужа как детоубийцу. Хор заключает трагедию краткой сентенцией о том, что боги не оставляют нечестия неотомщенным.

Божественная справедливость, таким образом, торжествует, но она торжествует в естественном ходе действия драмы, без какого-либо прямого участия божественных сил. Герои «Антигоны» — люди с ярко выраженной индивидуальностью, и поведение их всецело обусловлено их личными качествами. Очень легко было бы представить гибель дочери Эдипа как осуществление родового проклятия, но об этом традиционном мотиве Софокл упоминает лишь вскользь. Движущими силами трагедии служат у Софокла человеческие характеры. Однако побуждения субъективного свойства, например любовь Гемона к Антигоне, занимают второстепенное место; Софокл характеризует главных действующих лиц показом их поведения в конфликте по существенному вопросу полисной этики. В отношении Антигоны и Исмены к долгу сестры, в том, как Креонт понимает и выполняет свои обязанности правителя, обнаруживается индивидуальный характер каждой из этих фигур.

Хор не играет в «Антигоне» сколько-нибудь значительной роли; песни его, однако, не отрываются от хода действия и более или менее примыкают к ситуациям драмы. Особенно интересен первый стасим, в котором прославляются сила и изобретательность человеческого разума, покоряющего природу и организующего общественную жизнь. Заканчивает хор предостережением: сила разума влечет человека как к добру, так и к злу; поэтому следует придерживаться традиционной этики. Эта песня хора, чрезвычайно характерная для всего мировоззрения Софокла, представляет собой как бы авторский комментарий к трагедии, разъясняя позицию поэта в вопросе о столкновении «божеского» и человеческого закона.

Как разрешается конфликт между Антигоной и Креонтом? Существует мнение, что Софокл показывает ошибочность позиции обоих противников, что каждый из них защищает правое дело, но защищает его односторонне. С этой точки зрения Креонт неправ, издавая в интересах государства постановление, противоречащее «неписаному» закону, но Антигона неправа, самовольно нарушая государственный закон в угоду «неписаному». Гибель Антигоны и несчастная судьба Креонта — следствия их одностороннего поведения. Так понимал «Антигону» Гегель. Согласно другому толкованию трагедии, Софокл всецело стоит на стороне Антигоны; героиня сознательно выбирает путь, который приводит ее к гибели, и поэт одобряет этот выбор, показывая, как смерть Антигоны становится ее победой и влечет за собой поражение Креонта. Это последнее толкование более соответствует мировоззренческим установкам Софокла.

Изображая величие человека, богатство его умственных и нравственных сил, Софокл вместе с тем рисует его бессилие, ограниченность человеческих возможностей. С наибольшей яркостью эта проблема разработана в трагедии «Царь Эдип», которая во все времена признавалась, наряду с «Антигоной», шедевром драматургического мастерства Софокла. Миф об Эдипе (стр. 70) в свое время уже послужил материалом для фиванской трилогии Эсхила (стр. 119), построенной на «родовом проклятии». Софокл, по своему обыкновению, отказался от идеи наследственной вины; его интерес сосредоточен на личной судьбе Эдипа.

В той редакции, которую миф получил у Софокла, фиванский царь Лай, устрешенный предсказанием, сулившим ему смерть от руки сына, приказал проколоть ноги новорожденному сыну и бросить его

на горе Кифероне. Мальчика усыновил коринфский царь Полиб и назвал Эдипом.<sup>1</sup> О своем происхождении Эдип ничего не знал, но, когда один коринфянин в пьяном виде назвал его мнимым сыном. Полиба, он обратился за разъяснением к дельфийскому оракулу. Оракул не дал прямого ответа, но сообщил, что Эдипу суждено убить отца и жениться на матери. Для того чтобы не иметь возможности совершить эти преступления, Эдип решил не возвращаться в Коринф и направился в Фивы. По дороге у него вышла ссора с повстречавшимся ему неизвестным стариком, которого он и убил; старик этот был Лай. Затем Эдип освободил Фивы от притеснявшего их крылатого чудовища Сфинкса и в награду получил от граждан фиванский престол, свободный после смерти Лая, женился на вдове Лая Иокасте, т. е. на собственной матери, имел от нее детей и в течение многих лет спокойно правил Фивами. Таким образом, у Софокла те меры, которые Эдип принимает для того, чтобы избежать предсказанной ему судьбы, в действительности приводят лишь к осуществлению этой судьбы. Это противоречие между субъективным замыслом человеческих слов и действий и их объективным смыслом пронизывает всю трагедию Софокла. Ее непосредственной темой служат не преступления героя, а его последующее саморазоблачение. Художественное действие трагедии в значительной мере основано на том, что истина, лишь постепенно раскрывающаяся перед самим Эдипом, уже заранее известна греческому зрителю, знакомому с мифом.

Трагедия открывается торжественной процессией. Фиванские юноши и старцы молят Эдипа, прославленного победой над Сфинксом, вторично спасти город, избавить его от свирепствующей моровой язвы. Мудрый царь, оказывается, уже сам послал своего шурина Креонта в Дельфы с вопросом к оракулу, и возвращающийся Креонт передает ответ: причиной язвы является «скверна», пребывание в Фивах убийцы Лая. Убийца этот никому неизвестен; из свиты Лая остался в живых только один человек, который в свое время возвестил гражданам, что царь и прочие его слуги были убиты отрядом разбойников. Эдип энергично берется за розыски неведомого убийцы и предает его торжественному проклятию.

Расследование, предпринятое Эдипом, сперва идет по ложному пути, и на этот ложный путь его направляет открыто высказанная истина. Эдип обращается к прорицателю Тиресию с просьбой открыть убийцу; Тиресий сперва хочет пощадить царя, но, раздраженный упреками и подозрениями Эдипа, гневно бросает ему обвинение: «убийца — ты». Эдип, разумеется, приходит в негодование; он полагает, что Креонт задумал с помощью Тиресия стать царем Фив и добыл подложный оракул. Креонт спокойно отводит обвинение, но вера в прорицателя подорвана.

Иокаста пытается подорвать веру и в самые оракулы. С целью успокоить Эдипа она рассказывает о несбывшемся, по ее мнению, оракуле, данном Лаю, но именно этот рассказ вселяет тревогу в Эдипа. Вся обстановка смерти Лая напоминает его бывшее приключение на пути из Дельфов; не сходится только одно: Лай, по словам очевидца, был убит не одним человеком, а целой группой. Эдип посылает за этим свидетелем.

<sup>1</sup> «Эдип» означает по-гречески «с опухшими ногами».

Сцена с Иокастой знаменует перелом в развитии действия. Однако катастрофе Софокл обычно предпосылает еще некоторую задержку («ретардацию»), на мгновение сулящую более благополучный исход. Вестник из Коринфа сообщает о смерти царя Полиба; коринфяне приглашают Эдипа стать его преемником. Эдип торжествует: предсказание об отцеубийстве не исполнилось. Тем не менее его смущает вторая половина оракула, грозящая женитьбой на матери. Вестник, желая рассеять его опасения, открывает Эдипу, что он не сын Полиба и его жены; вестник много лет тому назад получил на Кифероне от одного из лаевых пастухов и передал Полибу младенца с проколотыми ногами — это и был Эдип. Перед Эдипом встает вопрос, чей же он сын в действительности. Иокаста, для которой все стало ясным, с горестным восклицанием покидает сцену.

Эдип продолжает свое расследование. Свидетель убийства Лая оказывается тем самым пастухом, который некогда отдал коринфянину младенца Эдипа, сжавившись над новорожденным. Выясняется также, что сообщение об отряде разбойников, напавшем на Лая, было ложным. Эдип узнает, что он сын Лая, убийца отца и муж матери. В песне, полной глубокого участия к бывшему избавителю Фив, хор подводит итог судьбе Эдипа, размышляя о непрочности человеческого счастья и о суде всевидящего времени.

В заключительной части трагедии, после сообщения вестника о самоубийстве Иокасты и самоослеплении Эдипа, еще раз появляется Эдип, проклинает свою злосчастную жизнь, требует для себя изгнания, прощается с дочерьми. Однако Креонт, в руки которого временно переходит власть, задерживает Эдипа, ожидая указания оракула. Дальнейшая судьба Эдипа остается для зрителя неясной. По ходу трагедии было бы последовательнее, если бы Эдип немедленно удалился в изгнание, но Софокл, вероятно, не хотел разойтись с мифологической традицией, согласно которой Эдип после своего ослепления оставался в Фивах.

О времени постановки «Царя Эдипа» точных сведений нет. Существует, однако, предположение, что описание моровой язвы в начале трагедии навеяно страшной эпидемией, которая имела место в Афинах в первые годы Пелопоннесской войны: в изображении катастрофы, постигшей Эдипа, усматривают намек на совершившееся в эти же годы падение Перикла. Если это верно, трагедию можно датировать примерно 429—425 гг.

Ни одно произведение античной драматургии не оставило столь значительных следов в истории европейской драмы, как «Царь Эдип». «Неогуманизм» XVIII—XIX вв. видел в нем образцовую античную трагедию и противопоставлял ее, как «трагедию рока», шекспировской «трагедии характеров». В связи с этим создалось распространенное представление, будто античная трагедия вообще является «трагедией рока». Это — большое преувеличение: в аттической трагедии проблема «рока» разрабатывается сравнительно редко. Но и в самом «Царе Эдипе», где эта проблема безусловно затронута, она отнюдь не выдвинута на первый план. Софокл подчеркивает не столько неотвратимость рока, сколько изменчивость счастья и недостаточность человеческой мудрости.

Горе, смертные роды, вам!  
Сколь ничтожно в глазах моих  
Вашей жизни величие!

поет хор. А сознательные действия людей, совершаемые с определенной целью, приводят в «Царе Эдипе» к результатам, диаметрально противоположным намерению действовавшего. Ограниченности человеческого знания противостоит у Софокла божественное всеведение. Прославление дельфийского оракула, проходящее через всю трагедию, обращено против растущего свободомыслия. Об этой тенденции прямо свидетельствует второй стасим хора: хор скорбит о гибели древнего благочестия и о падении веры в оракулы.

В своем предсмертном произведении «Эдип в Колоне» Софокл попытался смягчить ту мрачную картину людской судьбы, которая была нарисована в «Царе Эдипе». В «Царе Эдипе» человек, знаменитый мудростью и подвигами, пользовавшийся всеобщим уважением, оказывался ужасным злодеем помимо своей воли, источником «скверны» для сограждан. «Эдип в Колоне» изображает обратное: слепой изгнанник, имя которого приводит в содрогание всех встречающихся с ним, умирает чудесной смертью избранника богов и становится источником благодати для той страны, где он находит себе последний приют. Вопрос о виновности героя, который в «Царе Эдипе» не ставился в прямой форме, получает здесь четко сформулированный отрицательный ответ. Сюжет основан на предании о смерти Эдипа в предместье Афин, Колоне, т. е. на родине Софокла. В связи с этим восхваляются человеколюбие и справедливость афинского полиса и его мифологического представителя, царя Фесея, оказавшего гостеприимство скитальцу. Вернувшись к сюжету Эдипа, Софокл выводит на сцену героев своих прежних фиванских трагедий. Снова дан яркий образ Антигоны; на этот раз она представлена как любящая дочь, верная спутница слепого отца. Рядом с ней менее яркая, но также преданная отцу Исмена, суховатый и склонный к насильственным действиям Креонт. По силе лирических частей трагедия девяти столетнего поэта не уступает его прежним произведениям; интересны прекрасный гимн в честь Колона и размышления хора о тяготах старости.

В трагедии «Электра» разрабатывается тема «Хоэфор» Эсхила, гибель Клитемстры и Эгисфа от руки Ореста. Софокл далеко отошел от концепции своего предшественника. В то время как в трилогии Эсхила отцовское право сталкивалось с материнским, Софокл всецело стоит на почве отцовского права, и правота Ореста не возбуждает у него сомнений. Орест действует без малейших колебаний, не испытывает никаких угрызений совести, и его не преследуют Эринии. Он простой исполнитель велений Аполлона, и интерес драмы сосредоточен не на нем, а на переживаниях Электры. Электра, которая у Эсхила была второстепенным персонажем, становится у Софокла центральной фигурой. Величием своим она напоминает Антигону. Это героическая девушка, сознательно избирающая своим уделом страдание. В течение ряда лет она остается одинокой носительницей протеста против господства Клитемстры и Эгисфа, подвергаясь всевозможным унижениям из-за своей непокорности. Содержание ее жизни — мечта о грядущем возмездии за убийство отца, о прибытии Ореста, некогда спасенного ею и отправленного в безопасное место. Как и в «Антигоне», героический образ Электры оттенен тем, что ей противопоставлена более кроткая сестра Хрисофемиды. Однако Софокл рисует свою героиню не в одних только суровых тонах; он придает ей черты нежности, приглушенной страда-

ниями. Фабула трагедии, по сравнению с Эсхилом, усложнена. Орест уже в прологе открывает свои планы перед зрителями, но сцена узнания отодвинута поближе к концу пьесы и дана с эффектным применением «трагической иронии». Электра, введенная в заблуждение ложным известием о смерти Ореста и внутренне готовая заменить его в роли мстителя, плачет над урной с мнимыми останками брата, между тем как эту урну ей протягивает живой Орест. В соответствии со своей концепцией сюжета Софокл лишил образ Клитеместры того трагического величия, которое было в известной мере свойственно ей у Эсхила, и усилил отталкивающие черты ее характера.

Поставленный в 409 г. «Филоклет» разворачивает антитезу между лукавой «мудростью» и честной прямоотой. Представителем первого начала является классический «хитрец» греческой мифологии Одиссей; второе воплощено в Неоптолеме, юном сыне Ахилла. Одиссей и Неоптолем отправлены из-под Трои на остров Лемнос за Филоклетом, обладателем чудесного лука Геракла. Этот Филоклет на пути в Трою был укушен змеей; его незаживающая рана, мучительная и зловонная, сделала невозможным общение с ним, и греки, по совету Одиссея, высадили его спящего на Лемносе, где он жил в полном одиночестве, добывая себе пропитание луком. Трагедия построена на столкновении трех характеров: твердому и упорному в достижении поставленной цели, но не стесняющемуся в выборе средств Одиссею противостоит, с одной стороны, сын Ахилла, открытый и прямой подобно своему отцу, но неопытный и увлекаемый жаждой славы, а с другой, — столь же прямодушный Филоклет, питающий непримиримую ненависть к некогда обманувшей его греческой рати. Обладателя лука Геракла нельзя взять силой; Одиссей рассчитывает захватить Филоклета обманным путем, используя для этой цели Неоптолема, недавно прибывшего под Трою и лично Филоклету неизвестного. Юноша, которому противен всякий обман, сперва поддается лукавым уговорам Одиссея, умело играющего на его стремлении к славе, приобретает доверие Филоклета, и тот во время припадка болезни отдает Неоптолему лук. Однако прямодушная доверчивость Филоклета и его страдания делают для Неоптолема невыносимым дальнейшее участие в интриге. Честная «природа» одерживает верх; Неоптолем сперва открывает Филоклету свои истинные намерения, а затем, видя, что упорство Филоклета не сломлено, возвращает ему лук и даже соглашается отвезти его в Грецию, отказавшись от своих славолубивых мечтаний. Узел разрывается «божественным вмешательством»: с неба является Геракл и приказывает Филоклету отправиться с Неоптолемом под Трою. В этой развязке исследователи усматривают влияние драматической техники Эврипида (стр. 153).

Миф о Филоклете еще до Софокла обрабатывался Эсхилом и Эврипидом. Трагедии эти не сохранились, но, судя по античным сообщениям, Софокл подошел к сюжету совершенно самостоятельно. Фигура Неоптолема, а вместе с ней противопоставление характеров и нравственный конфликт, введены в миф о Филоклете самим Софоклом. Одиссею приданы черты софиста. Антисофистическую направленность имеет и основная антитеза трагедии, в которой подчеркивается превосходство «природных» добрых качеств над «мудростью». Софокл откликается здесь на актуальный для современни-

ков спор: возможно ли обучать «добродетели»? Софисты ставили себе именно эту задачу, между тем, как традиционная точка зрения состояла в том, что «добродетель» является «природным» качеством, к тому же передающимся по наследству от предков.

Кроме рассмотренных пяти трагедий Софокла, полностью дошли еще две. «Трахинянки» посвящены невольному преступлению Деяниры, жены Геракла. Кроткая Деянира, желая сохранить любовь мужа, посылает ему плащ, пропитанный любовным средством, которое в действительности оказывается смертельным ядом. Деянира кончает жизнь самоубийством, а Геракл умирает в мучениях. Тема добровольной смерти подробно разработана в трагедии «Аякс», принадлежащей к числу ранних произведений Софокла. Аякс — прямой и суровый воин, всегда руководящийся в своем поведении чувством чести. Когда греки присудили доспехи Ахилла не ему, а Одиссею (стр. 69), он счел себя «обесчещенным» и замыслил ужасное мщение, но в припадке безумия обратил свое мщение против стада овец и быков, убивая и бичуя их, и тем навлек на себя новый позор. Софокл показывает сперва иступление Аякса, а затем чувство стыда, охватившее его, после того как припадок прошел. Притворным смирением он обманывает бдительность друзей и бросается на свой меч. В заключительной части трагедии идет спор о том, достоин ли честного погребения Аякс, вознамерившийся погубить греческое войско. Вопрос решается в том же смысле, что и в «Антигоне»: смерть ставит предел вражде, и оскорбление трупа есть нарушение «божеских» законов.

Софокл уступает Эсхилу в глубине мысли и в остроте проблематики. Как и Эсхил, он стремится открыть божественный правопорядок в естественном ходе вещей. Но в то время как для Эсхила благость божественного управления миром всегда составляла проблему, которую он разрешал показом победы прогрессивных начал, Софокл очень часто удовлетворяется убеждением, что боги справедливы, какими бы непонятными ни оставались их действия. Изображая жестокую судьбу Эдипа или матереубийство, совершаемое Орестом, он избегает постановки вопросов, которые могли бы смутить веру в правоту богов. Это связано также и с тем, что Софокл в своих поздних трагедиях уже является защитником полисной старины: когда сталкиваются старое и новое, симпатии автора всегда на стороне старого. Но в этой своей приверженности к полисным традициям Софокл остается представителем лучших сторон аттической культуры V в.

Значение Софокла для мировой литературы прежде всего — в его образах. Уже античная критика отмечала в качестве одного из основных достоинств Софокла искусство характеристики. Несравненные в своей простоте и монументальности образы Эдипа, Антигоны, Электры, Филоклеты неоднократно служили материалом для художественного переоформления в европейской литературе Нового времени (например «Эдип» Корнеля и одноименная трагедия Вольтера, «Фиваида» Расина, «Эдип и Сфинкс» и «Электра» Гофманшталя, в русской литературе «Эдип в Афинах» Озерова). По богатству и разнообразию персонажей театр Софокла приближается к гомеровскому эпосу.

Художественный идеал, который был выработан демократическими Афинами и нашел пластическое выражение в скульптурах

Фидия (ср. стр. 102), получил литературное воплощение в трагедиях Софокла. Образы его глубоко человечны, и душевная жизнь его героев гораздо более богата, чем у Эсхила, нередко рисовавшего простые столкновения титанических сил. Усложняя действие трагедии сменой ситуаций, Софокл разнообразит переживания своих персонажей и показывает различные стороны их характера. В суровых фигурах он любит открывать мягкие черты (Антигона, Электра, Аякс). В то же время все главные герои Софокла являются носителями высоких душевных качеств; величие и благородство соединяются у них с простотой и естественностью человеческих переживаний. Это — цельные натуры, почти никогда не колеблющиеся в выборе поведения, и их образ действия в каждой данной ситуации предопределен основными чертами их характера. Из сохранившихся трагедий только в «Филокете» изображен внутренний конфликт, но и этот конфликт кончается возвращением Неоптолема к его истинной «природе». Поэт сам считал свои образы в известном смысле «нормативными», идеальными. По свидетельству Аристотеля («Поэтика», гл. 25), Софокл говорил, что он создает людей такими, «какими они должны быть», в отличие от Эврипида, который рисует людей, «каковы они на самом деле». Установка на нормативные человеческие образы сближает Софокла с современным ему изобразительным искусством. Он оставляет в тени случайные особенности характеров, субъективные склонности героев; на первый план выступают существенные черты личности, определяющие положительное или отрицательное содержание ее целей.

Отказавшись от грандиозных, но элементарных фигур Эсхила, Софокл создает более сложные и тем самым более дифференцированные образы. Театр Софокла, взятый в целом, отличается огромным богатством персонажей, но и в пределах одной трагедии драматург стремится показать целый ряд характеров. Как уже указывалось при разборе отдельных произведений, Софокл часто прибегает к контрастному противопоставлению своих героев. Одним из способов такого противопоставления служит «состязание» в речах: действующие лица обмениваются речами, в которых высказываются противоположные точки зрения, раскрывающие различие характеров или мотивирующие различное поведение в спорном вопросе. «Состязание» мы находим во всех сохранившихся трагедиях; так, в «Антигоне» — между Креонтом и Антигоной, Креонтом и Гемоном, в «Электре» — между Электрой и Хрисофемидой, Электрой и Клитемстрой, в «Царе Эдипе» — между Эдипом и Тиресием, Эдипом и Креонтом.

Интересно, что Софокл уделяет большое внимание женским образам. Женщина является у него, наравне с мужчиной, представительницей благородной человечности. Наряду с такими героическими образами, как Антигона и Электра, Софокл с живой симпатией рисует кротких страдалец Деяниру («Трахинянки») и Текмессу («Аякс»). Останавливается он и на угнетенном положении женщины в патриархальной семье, и в его трагедиях встречаются жалобы на женскую долю («Трахинянки», фрагменты трагедии «Терей»).

Трагедии Софокла отличаются четкостью драматической композиции. Они обычно начинаются с экспозиционных сцен, в которых разъясняется исходное положение и вырабатывается некий план поведения героев. В процессе выполнения этого плана, наталкиваю-

щегося на различные препятствия, драматическое действие то нарастает, то замедляется, пока не достигает переломного момента, вслед за которым, после небольшого замедления, наступает катастрофа, стремительно приводящая к окончательной развязке. В закономерном ходе событий, строго мотивированном и вытекающем из характера действующих лиц, Софокл усматривает скрытое действие божественных сил, управляющих миром.

Хор играет у Софокла только подсобную роль. Его песни являются как бы лирическим сопровождением к действию драмы, в которой он сам уже не принимает значительного участия. Хор Софокла часто называют «идеализированным зрителем». Это не совсем верно: по сравнению с «нормативными» героями хор — представитель среднего, обыденного человеческого уровня. В отдельных случаях, однако, Софокл пользуется хором и для того, чтобы вложить ему в уста свои собственные мысли; таковы, например, упомянутые выше первый стасим «Антигоны» («гимн человеку») и второй стасим «Царя Эдипа». Численный состав хора Софокл увеличил, доведя его до 15 хореvтов вместо прежних двенадцати.

В связи с общей тенденцией Софокла к отходу от величавости эсхилловской трагедии изменился в сторону большей простоты также и трагический язык. Сам поэт говорил, что ему пришлось сперва отказаться от «пышности Эсхила», а затем от «искусственности его собственной манеры», пока он не пришел к «третьему, наилучшему виду стиля, наиболее соответствующему характерам героев». Этот стиль у Софокла дифференцирован; хоровые партии отличаются гораздо большей приподнятостью, чем диалог, и служебные фигуры выражаются проще, чем главные герои. В целом, однако, трагический язык продолжает сохранять у Софокла свой «возвышенный» характер, и поэт даже в поздних произведениях не вполне преодолел ту «искусственность», которая, по собственному его признанию, характеризовала его раннее творчество.

Софокла можно с полным правом рассматривать как завершителя аттической трагедии: все составные элементы трагедии у него дифференцированы и приведены в состояние равновесия. В мировую литературу он вошел как создатель ряда монументальных образов и как мастер строжайшей драматической архитектоники. Сюжеты наиболее известных трагедий Софокла много раз перерабатывались и в античной и в ново-европейской литературе; особенный интерес вызывали в Новое время такие образы, как Эдип, Антигона, Электра. Чрезвычайно высока была оценка Софокла у представителей «неогуманизма» XVIII—XIX вв.; Гегель, например, называл «Антигону» «абсолютным образчиком трагедии».

Эсхил и Софокл — творцы античной трагедии в ее классической форме. В этой трагедии изображались преимущественно столкновения по существенным вопросам социальной жизни и человеческого поведения. Конфликт между отцовским и материнским правом, государством и родом, свободой и деспотизмом, неписаным и писаным законом, противопоставление прямоты и хитрости, страдание во имя долга, соотношение между субъективными намерениями человека и объективным смыслом его поступков — таков круг тем, охватываемых наиболее яркими трагедиями Эсхила и Софокла. В них отражалась борьба «сущностных сил жизни» (Гегель): трагические титаны Эсхила и страдающие люди Софокла были живыми, конкрет-

ными воплощениями этих сил. Вопросы чисто субъективного порядка, уклоны поведения, основанные на индивидуальных склонностях и вкусах, занимают в этой трагедии лишь очень незначительное место. Конфликты возникают обычно потому, что сталкиваются две общепринятые нормы, между которыми надлежит произвести выбор. Это одна из важнейших отличительных особенностей трагедий Эсхила и Софокла, весьма характерная для афинской демократии периода подъема: личность приобрела уже достаточно самостоятельности, чтобы ставить перед собой нравственные проблемы и разрешать их в ту или иную сторону, но она не обособляется от общества, не противопоставляет себя ему, не создает особой личной этики (ср. стр. 11, 101).

Мифологическое облачение, в котором выступали герои греческой трагедии, не являлось в этих условиях простой данью традиции, каким-либо историческим пережитком. Оно вполне подходило для сверхчеловеческих фигур Эсхила, для нормативных образов Софокла, возвышало их над обыденным уровнем афинян V в. При религиозном консерватизме афинской демократии (стр. 99) мифология еще сохраняла в Афинах то свое значение образцового и типического, которое уже начало теряться в Ионии. Идейное содержание трагедии не расходилось с ее мифологической тематикой. Эсхил и Софокл были убеждены в том, что мир управляется разумными божественными силами, на фоне действия которых трагическое страдание приобретает нравственный смысл. Божества принимали явное или скрытое участие в ходе драмы. Трагедия, таким образом, отвечала на культурные запросы афинской современности, не отрываясь от своих фольклорных истоков, от той мифологии, которая «составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву» (Маркс).

#### 5) Эврипид

«Век Перикла», период наивысшего расцвета афинского полиса, был одновременно периодом накопления тех противоречий, которые обусловили собой кризис и последующее разложение полисной системы. Рост рабовладельческой частной собственности имел своим последствием обнищание мелких производителей, не выдерживавших конкуренции рабского труда. Деклассированное население могло кормиться лишь за счет государственной помощи, а имущие слои стремились уменьшить долю расходов, которую им приходилось при этом нести. В период подъема афинской демократии противоречие это смягчалось обилием доходов, которые государство извлекало из эксплуатации союзных общин и колоний, но агрессивная внешняя политика Афин неизбежно вела к столкновению с другими полисами. Столкновение, наконец, произошло; оно вылилось в Пелопоннесскую войну (431—404 гг.), борьбу между Афинами и Спартой, и в орбиту войны была вовлечена почти вся Греция. «Вся Эллада, — говорит современник и активный участник войны, афинский историк Фукидид, — была потрясена, потому что повсюду происходили раздоры между партиями демократической и олигархической, причем представители первой призывали афинян, представители второй — лакедемонян». Однако война лишь обнажила и обострила противоречия, которые нарастали уже в период расцвета афинской демократии и знаменовали наступающий распад полиса.

«...с развитием торговли и промышленности происходило накопление и концентрация богатств в немногих руках, обнищание массы свободных граждан, которым только оставалось или, занявшись ремеслом, вступить в конкуренцию с рабским трудом, что считалось постыдным, позорным занятием и не сулило к тому же большого успеха, или же превратиться в нищих. Они шли — при данных условиях неизбежно — по последнему пути, а так как они составляли массу, то тем самым привели к гибели и все афинское государство. Не демократия погубила Афины, как это утверждают европейские школьные учителя, вливающие хвостом перед монархами, а рабство, которое сделало труд свободного гражданина презренным».<sup>1</sup>

Идеологическим отражением роста частной рабовладельческой собственности и вызванного им распада полисных связей был острый кризис всего греческого мирозерцания, наметившийся в середине V в. и достигший апогея в период Пелопоннесской войны. Этот кризис нашел теоретическое выражение в учениях софистов (стр. 101). Софистика отвергла основной принцип старой полисной этики, подчинявший поведение личности интересам государства, и провозгласила отдельного человека самостоятельным источником и творцом нравственных норм. Отвергнута была также и традиционная мифологическая система, освящавшая полис. Радикальные учения ионийских натурфилософов получили широкое распространение и дальнейшее развитие; философия заменила мифологию.

Обособление личности и критическое отношение к мифу, обе эти тенденции нового мировоззрения находились в резком противоречии с идеологическими основами трагедии Эсхила и Софокла; тем не менее они получили свое первое литературное воплощение в пределах трагического жанра, остававшегося ведущей отраслью аттической литературы V в. Новые течения греческой общественной мысли нашли отклик в произведениях Эврипида, третьего великого трагического поэта Афин.

Драматургическое творчество Эврипида протекало почти одновременно с деятельностью Софокла, хотя и в совершенно ином направлении. Эврипид родился около 480 г. и умер в 406 г. за несколько месяцев до Софокла. Первые пьесы Эврипида были поставлены в 455 г., и с этого времени он в течение почти целого полувека был самым видным соперником Софокла на афинской сцене. Успеха у современников он достиг не скоро, и успех этот не был прочным. Идейное содержание и драматургические новшества трагедий Эврипида встречали резкое осуждение у консервативной части афинского общества и служили предметом постоянных насмешек комедии конца V в. Свыше двадцати раз он выступал со своими произведениями на трагических состязаниях, но афинское жюри за все это время присудило ему лишь пять первых призов, последний раз уже по-смертно. Зато впоследствии, в период разложения полиса и в эллинистическую эпоху, Эврипид стал любимым трагическим поэтом греков. Популярность Эврипида в поздней античности отразилась на судьбе его литературного наследия. Из 92 драм, написанных им, до нас дошло девятнадцать,<sup>2</sup> т. е. больше, чем сохранилось произведе-

<sup>1</sup> Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, 1, Партиздат, 1937, стр. 98.

<sup>2</sup> В том числе, правда, одна трагедия, принадлежность которой Эврипиду уже в античности вызывала сомнения («Рес»).

ний Эсхила и Софокла вместе взятых; кроме того, от несохранившихся целиком трагедий дошло большое количество фрагментов, которые в ряде случаев дают представление о ходе действия и идейной направленности соответствующих драм.

Древние жизнеописания Эврипида содержат в себе много вымысла: враждебная полемика комедии сопровождалась обычным в таких случаях у греков «злословием» по поводу личности автора: рассказывали о «низменном» происхождении Эврипида, его физических недостатках, несчастной семейной жизни и т. п., и все эти выпады комических поэтов, впоследствии принятые всерьез биографами — собирателями анекдотов, лишены исторической ценности. Столь же мало достоверны рассказы о смерти Эврипида, будто бы растерзанного, по одной версии, собаками, а по другой — женщинами, разгневанными на «женоненавистника». Большого доверия заслуживает другая категория сведений, сообщаемых античными авторами. Они рисуют Эврипида уединенным мыслителем-книголюбом. На острове Саламине, где Эврипид родился, показывали пещеру у моря, в которую поэт удалялся для того, чтобы творить. Он был обладателем довольно значительного книжного собрания, а в V в. это еще было редкостью. В политической жизни Афин Эврипид не принимал активного участия, предпочитая досуг, посвященный философским и литературным занятиям. Этот непривычный для граждан полиса образ жизни нередко приписывается у Эврипида даже мифологическим героям; так, в несохранившейся трагедии «Антиопа» происходило «состязание в речах» между двумя братьями-близнецами, Зетом и Амфионом, причем первый защищал «деятельную», а второй «бездеятельную» жизнь.

Кризис традиционной полисной идеологии и поиски новых мировоззренческих путей нашли в трагедиях Эврипида очень яркое и полное отражение. Уединенный поэт и мыслитель, он чутко откликался на животрепещущие вопросы социальной и политической жизни, и его театр представляет собой своеобразную энциклопедию умственного движения Греции во второй половине V в. В произведениях Эврипида ставились разнообразнейшие проблемы, интересовавшие греческую общественную мысль, излагались и обсуждались новые теории. Античная критика называла Эврипида «философом на сцене». Особенно сильное влияние оказали на него Ачаксагор и софисты (главным образом Протагор). Поэт не являлся, однако, сторонником какого-либо определенного философского учения, и его собственные взгляды не отличались ни последовательностью, ни постоянством.

Шатания Эврипида обнаруживаются уже в области его политических убеждений. У него двойственное отношение к афинской демократии. Он неоднократно прославляет ее, как строй свободы и равенства; другие формы правления, тиранию и олигархию, он осуждает. Ценовые слои, основывающие свое преобладание на силе денег, ему глубоко антипатичны. С другой стороны, в афинской демократии его пугает паразитическая неимущая масса граждан, требовавших для себя участия в общих доходах, а порою мечтавших и о переделе имущества состоятельных слоев. Эта позиция Эврипида ясно выражена в его трагедии «Просительницы». В уста Фесея, идеального мифологического царя Афин, там вложено следующее рассуждение: «Есть три класса граждан. Одни — богачи, от

них нет пользы, и они вечно стремятся к увеличению своего достатка. Другие — неимущие и лишенные необходимых средств к существованию: они опасны своей завистливостью и направляют злое жало против имущих, поддаваясь обманным речам дурных вожаков. Из трех классов спасение государства только в среднем классе, который охраняет установленный государственный порядок». Особенным сочувствием Эврипида пользуются «автурги», сельские хозяева-одиночки, разоряемые войной и конкуренцией рабского труда. «Только они спасают страну», — говорится в трагедии «Орест». В этой трагедии, относящейся уже к последним годам жизни Эврипида (408 г.), дана резкая сатира на дебаты в демократическом народном собрании: «толпа» решает вопросы под влиянием бессовестной агитации демагогов. Отрицательное отношение вызывает у Эврипида и агрессивная внешняя политика демократии. Эврипид — афинский патриот и враг Спарты. В начале Пелопоннесской войны он пишет политические драмы, в которых Афины восхваляются как страна покровительница угнетенных («Гераклиды», «Просительницы»), но в 415 г. выступает с резким протестом против войны, намекая при этом на экспедицию в Сицилию, которую готовила афинская демократия («Троянки»).

Очень характерно отношение Эврипида к важнейшему институту античного общества, к рабству. Он в ярких красках рисует тяжелое положение рабов, показывает, как подневольное состояние подавляет в рабе его хорошие человеческие качества. В целом ряде трагедий настойчиво повторяется мысль, что раб по своему нравственному облику может стоять не ниже, даже выше свободного. Образ «благородного раба» занимает видное место среди персонажей Эврипида. Рабы рассуждают у него о политических и философских вопросах. Из фрагментов трагедий «Александр» и «Меланиппа-узница» видно, что там излагалось радикальное софистическое учение о «природном» равенстве всех людей, которых только «закон» превращает в свободных и рабов. Разделял ли сам Эврипид в полной мере эту радикальную точку зрения, неизвестно. Многочисленные высказывания в других произведениях свидетельствуют о том, что Эврипиду, как и подавляющему большинству античных мыслителей, было свойственно презрение к «варварам», которых считали созданными для рабства, и что он не представлял себе греческого общества без использования труда рабов.

Большое внимание уделяет Эврипид вопросам семьи. В афинской семье женщина была почти затворницей: «... для афинянина, — говорит Энгельс, — она действительно была, помимо деторождения, не чем иным, как старшей служанкой. Муж предавался своим гимнастическим упражнениям, общественным делам, от участия в которых жена была отстранена».<sup>1</sup> При таких условиях брак был бременем, обязанностью по отношению к богам, государству и собственным предкам, которую приходилось выполнять».<sup>2</sup> С разложением полиса и ростом индивидуалистических тенденций это бремя стало ощущаться очень остро. Персонажи Эврипида размышляют о том, следует ли вообще вступать в брак и стоит ли иметь детей. Особенно резкой критике подвергается система греческого брака со стороны

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., XVI, 1, Партиздат, 1937, стр. 46.

<sup>2</sup> Там же, стр. 47.

женщин, которые жалуется на свое замкнутое и подчиненное состояние, на то, что браки заключаются поговору родителей, без знакомства с будущим супругом, на невозможность уйти от постылого мужа («Медея»). Женщины заявляют о своих правах на умственную культуру и образование («Медея», фрагменты «Мудрой Меланиппы»). К вопросу о месте женщины в семье и обществе Эврипид неоднократно возвращается в различных трагедиях, вкладывая в уста действующих лиц самые разнообразные мнения. Наряду с традиционными выпадами против женских недостатков, у него можно встретить и новый для греческой литературы образ жены, как подруги мужа, готовой разделить с ним и радости и невзгоды жизни.

Более четкую позицию занимает Эврипид по отношению к традиционной религии и мифологии. Критика мифологической системы, начатая ионийскими философами, находит в лице Эврипида решительного последователя. В то время как Эсхил и Софокл устраняли или «смягчали» грубые черты мифологического предания, Эврипид часто подчеркивает эти черты и сопровождает критическими замечаниями. Например, в трагедии «Электра» хор излагает миф о том, что Зевс однажды изменил движение солнца и звезд, а затем прибавляет: «так рассказывают, но мне трудно этому поверить... Мифы, наводящие страх на людей, доходны для культа богов». К оракулам и гаданиям Эврипид относится весьма скептически. Многочисленные возражения вызывает у него нравственное содержание мифов. Изображая традиционных богов, он подчеркивает их низменные страсти, капризы, произвол, жестокость по отношению к людям. Прямое отрицание народной религии было невозможным в условиях афинского театра: пьеса не была бы поставлена и навлекла бы на автора опасное обвинение в «нечестии». Эврипид поэтому ограничивается обыкновенно намеками, выражениями сомнения. Его трагедии зачастую построены таким образом, что внешний ход действия приводит как будто к торжеству богов, но зрителю внушается сомнение в их нравственной правоте. «Если боги совершают позорные поступки, они не боги», — говорится в одном из фрагментов трагедии «Беллерофонт». Герой этой трагедии, усомнившись из-за зла, царящего на земле, в самом существовании богов, пытается подняться к небу на крылатом коне, чтобы проверить свои сомнения. Во время полета Беллерофонт падает и разбивается. Казалось бы, «нечестивца» постигла кара, но Беллерофонт умирает мужественной смертью, твердо уверенный в своем «благочестии». Возбуждая симпатию к злосчастному герою, Эврипид косвенным образом подтверждает благочестивый характер его сомнений, а тем самым и их основательность.

В критике Эврипид гораздо более силен, чем в области положительных выводов. Он вечно ищет, колеблется, путается в противоречиях. Ставя проблемы, он очень часто ограничивается тем, что сталкивает между собой противоположные точки зрения, а сам уклоняется от прямого ответа. В трагедиях Эврипида беспощадно вскрываются недостатки существующего порядка вещей, но средств к их устранению он не находит. В отличие от большинства современных ему мыслителей Эврипид склонен к пессимизму. Вера в силы человека у него поколеблена, и жизнь иногда представляется ему капризной игрой случая, перед лицом которой возможно смирение, но никак не борьба.

Наряду с критикой традиционного мирозерцания, через все творчество Эврипида проходит и другой момент, характерный для периода кризиса полиса, — огромный интерес к отдельной личности и ее субъективным стремлениям. Эврипиду чужды монументальные образы Софокла, высоко вознесенные над обыденным уровнем, как воплощение общеобязательных норм; он изображает людей с индивидуальными влечениями и порывами, страстями и внутренней борьбой. На это различие в трактовке образов указал уже Софокл (ср. стр. 135), определявший своих героев как людей, «какими они должны быть», а героев Эврипида как людей, «каковы они на самом деле». Динамика чувства и страсти — одна из любимейших тем Эврипида. Он впервые в античной литературе отчетливо ставит перед собой психологические проблемы, в особенности проблемы женской психологии, и значение Эврипида для мировой литературы основано по преимуществу на его женских образах.

К числу самых сильных трагедий Эврипида принадлежит «Медия» (431 г.). Медия — мифологическая фигура из цикла сказаний об аргонавтах, отправившихся в Колхиду за золотым руном: она дочь колхидского царя Ээта, внучка Гелиоса (Солнца), чародейка, способная на самые страшные преступления. Эту «варварку» с ее необузданными страстями Эврипид уже в 455 г. сделал героиней своей первой (несохранившейся) драмы «Пелиады»; в 431 г. он вернулся к образу Медии и дал трагедию страстно любившей, но обманутой женщины.

Медия пожертвовала всем для своего мужа Ясона; предав своих родных, она спасла ему жизнь и помогла ему добыть золотое руно; ради него она убила своего родного брата, а затем и дядю Ясона, царя Пелия. После этого убийства Ясон, Медия и двое их детей живут изгнанниками в Коринфе, и Ясон, для того чтобы поправить свое положение, собирается уйти от своей прежней семьи и взять в жены дочь коринфского царя Креонта.

Пролог, где выступают старая кормилица и раб — воспитатель детей Медии, знакомит зрителя с исходной ситуацией и вводит в душевное состояние героини еще до появления ее на сцене. Ярость и отчаяние Медии внушают окружающим опасения, предвещающие страшную развязку. Из-за сцены доносятся стоны, проклятия, угрозы: «Умрите, проклятые дети злосчастной матери, вместе с вашим отцом, и да погибнет весь дом наш». И рядом с этой патетикой фамильярный разговор рабов, реакция бытовых фигур на разворачивающуюся перед ними трагедию.

С точки зрения традиционного греческого взгляда на семью было бы понятно, если бы Медия боролась с соперницей, для того чтобы вернуть мужа обратно. Но именно этот момент Эврипид решительно устранил. Его героиня свободно последовала за Ясоном, повинувшись своему чувству, и когда это чувство оказалось обманутым, ее любовь обратилась в ненависть.

Все, что имела я, слилось в одном,  
И это был мой муж, — и я узнала,  
Что этот муж — последний из людей.

И как носительница нового отношения к браку, Медия произносит перед хором коринфянок речь о тяжелом положении женщины в семье, о неравной морали, требующей верности от женщины, но не

распространяющей этого требования на мужчину. Ясон, вторичный брак которого продиктован стремлением создать «опору дома» и обеспечить будущность детей, следует традиционным взглядам на задачи семьи, но Эврипид не щадит красок для того, чтобы изобразить его низость, малодушие и ничтожество. Ответ Ясона на упреки Медеи в неблагодарности — образчик софистического искусства «доказывать» любое положение и защищать неправо дело.

План мщения Медеи оформляется не сразу. В прологе ее угрозы имеют еще неопределенный характер. Однако испуганный этими угрозами Креонт запрещает «чародейке» и ее детям дальнейшее пребывание в Коринфе. Униженными мольбами Медея добивается отсрочки на один день, в течение которого ей предстоит осуществить свое мщение. От денежного обеспечения, которое Ясон предлагает своей изгоняемой семье, Медея с презрением отказывается; эта сцена «состязания в речах» между супругами раскрывает всю пропасть между безудержной страстностью Медеи и мелочной расчетливостью Ясона. После встречи с бездетным афинским царем Эгеем, обещающим Медее убежище в Афинах, она приходит к окончательному решению. Она отомстит Ясону тем, что уничтожит его «дом», для чего убьет и новую жену Ясона и собственных детей. Выполнение этого решения не встречает внешних препятствий: при содействии самого Ясона, обманутого притворным смирением Медеи, дети отправляются к дочери Креонта просить, чтобы их оставили в Коринфе, и передают ей подарок от Медеи — роскошный убор, пропитанный ядом. Но в то же время у самой Медеи происходит сложная внутренняя борьба между жадой мщения и любовью к детям; приливы противоположных чувств облечены в форму взволнованных монологов, составляющих наиболее яркие страницы трагедии. И в момент, когда материнские чувства начинают уже одолевать, молодая жена Ясона и ее отец погибают от действия присланного яда, и Медее не остается ничего иного, как довершить начатое, для того чтобы не предать детей в руки разъяренных родственников Креонта. Вот уже с криком: «беги, беги, Медея!» — приближается вестник, сообщающий о мучительной смерти царевны и самого Креонта, и лишь тогда героиня находит в себе силу привести в исполнение первоначальный замысел. Заключительный сценический эффект: божественный дед Медеи Гелиос посылает ей колесницу, запряженную крылатыми драконами, на которой она улетает с трупами детей, между тем как подавленный и униженный Ясон тщетно молит о возможности хоть однажды прикоснуться рукой к трупам.

«Медея» показательна для драматургии Эврипида во многих отношениях. Изображение борьбы чувств и внутреннего разлада — то новое, что Эврипид внес в аттическую трагедию. Наряду с этим — многочисленные рассуждения о семье, браке, отцовстве, о гибельности страстей: рассуждает не только Медея, но и хор, и даже старуха-кормилица. Отход от монументальных фигур Эсхила и Софокла совершается в двух направлениях — в сторону редкого, исключительного, патологического (образ Медеи) и в сторону приближения действующих лиц к бытовому уровню (Ясон). Характерно и свободное отношение поэта к традиционному мифу, сюжетные рамки которого становились уже стеснительными. Старинное предание об убийстве детей Медеи гласило совершенно иначе: Медея правила в Коринфе, и жители, недовольные властью «чародейки», убили ее детей.

Эврипиду пришлось радикально изменить сюжет для того, чтобы сделать его носителем новой проблематики. Афинская театральная публика холодно отнеслась ко всем этим новшествам, и «Медея», признававшаяся впоследствии одной из самых замечательных трагедий античности, получила в 431 г. лишь третий приз, равносильный провалу.

Благодарный материал для изображения страстей Эврипид находит, используя тему любви, почти совершенно не затронутую в прежней трагедии. Особенно интересна в этом отношении трагедия «Ипполит». Миф об Ипполите — один из греческих вариантов широко распространенного сюжета о коварной жене, которая клеветает перед мужем на целомудренного юношу, не пожелавшего разделить ее любовь (ср. библейское сказание об Иосифе). Федра, жена афинского царя Фесея, влюблена в своего пасынка Ипполита, страстного охотника и почитателя девственной богини Артемиды, избегающего любви и женщин. Отвергнутая Ипполитом, Федра возводит на него поклеп и обвиняет его в попытке обесчестить ее; исполняя просьбу разгневанного отца, бог Посидон посылает чудовищного быка, который наводит ужас на коней Ипполита, и он гибнет, разбившись о скалы. Конфликт между поздней страстью Федры и строгим целомудрием Ипполита Эврипид изобразил дважды. В его первом «Ипполите» Федра сама открывалась пасынку в любви, а затем, когда уже после гибели Ипполита обнаруживалась его невинность, кончала жизнь самоубийством. Трагедия эта показалась публике безнравственной, и Эврипид счел нужным дать новую редакцию «Ипполита», в которой образ героини значительно смягчен. Только эта вторая редакция (428 г.) и дошла до нас целиком. Картина любовных мучений Федры нарисована с большой силой. Новая Федра томится от страсти, которую она тщетно пытается побороть: чтобы спасти свою честь, она готова пожертвовать жизнью. Лишь против ее воли старая кормилица, выпытав тайну своей госпожи, открывает эту тайну Ипполиту. Отказ возмущенного Ипполита заставляет Федру осуществить план самоубийства, но теперь уже с целью сохранить свое доброе имя с помощью предсмертной клеветы на пасынка. Федра-обольстительница первой трагедии превращается здесь в Федру-жертву. Это подчеркнуто уже в прологе, из которого зритель узнает, что катастрофа Федры и Ипполита является мстостью Афродиты. Ипполита богиня ненавидит за то, что он ее не почитает, но при этом должна погибнуть и невинная Федра.

Не настолько я ее  
Жалею, чтобы сердца не насытить  
Паденьем ненавистников моих,

говорит Афродита, произносящая пролог. Эта мстительность, приписываемая Афродите, — один из обычных у Эврипида выпадов против традиционных богов. Покровительствующая Ипполиту богиня Артемиды появляется в конце трагедии, чтобы открыть Фесею истину и утешить Ипполита перед смертью; оказывается, она не могла своевременно притти на помощь своему почитателю, так как «меж богов обычай — наперекор друг другу не итти».

В античности обе редакции «Ипполита» пользовались большой славой. Римский трагический поэт Сенека в своей «Федре» примкнул к первой редакции Эврипида, и эта «Федра», вместе с сохранившимся

вторым «Ипполитом», послужила материалом для «Федры» Расина, одной из лучших трагедий французского классицизма.

Такие образы, как Медея и Федра, были использованы консервативными противниками Эврипида для того, чтобы создать ему репутацию «женоненавистника». Особенно усердствовали в этом отношении комедийные поэты (например Аристофан). Однако мы уже видели, что Эврипид относится к своим героиням с явным сочувствием, и, кроме того, женские образы его трагедий отнюдь не исчерпываются фигурами типа Медеи или Федры. Значительное место занимают у него образы самоотверженных героинь, отдающих свою жизнь ради спасения близких или для блага родины. К их числу принадлежит Алкестида, добровольно жертвующая жизнью ради жизни мужа (трагедия «Алкестида»), затем ряд эпизодических образов в различных драмах, наконец, Ифигения, героиня последней трагедии Эврипида «Ифигения в Авлиде».

Уже Федра оказывалась бессильной жертвой страсти, с которой она не в состоянии была совладать. В позднейшем творчестве Эврипида еще более выдвигается момент зависимости человека от беспорядочно действующих сил как внутри, так и вне его, от внезапных порывов, от переломов судьбы, от игры случая. Удел действующих лиц — пассивное страдание. Таким пассивным героем становится у Эврипида самый могучий богатырь греческого фольклора, Геракл, свершитель знаменитых «двенадцати подвигов». Действие трагедии «Г е р а к л» происходит непосредственно после того, как герой совершил свой двенадцатый, труднейший подвиг — нисхождение в подземное царство за псом Кербером. В отсутствие Геракла тиран Лик задумал умертвить его семью. Первая часть трагедии рисует беспомощность жены Геракла, его малолетних детей, старика отца; им остается лишь достойно встретить смерть. В последний момент, когда дети уже заживо наряжены в погребальные одежды, возвращается Геракл и убивает Лика. Тут начинается вторая часть трагедии. В то время когда хор поет радостный гимн в честь рожденного Зевсом Геракла и богов, хранителей справедливости, на сцену является богиня безумия, посланная Герой для того, чтобы ненавистный ей Геракл собственноручно убил только что спасенных им от смерти детей. Припадок безумия, охватывающий Геракла, описывается с почти медицинской точностью. Когда он приходит в себя после всего содеянного, его первая мысль — самоубийство. Однако нравственная поддержка, которую оказывает Гераклу его друг, афинский царь Фесей, заставляет его отказаться от этого намерения. Геракл приходит к убеждению, что долг благородного человека — научиться переносить удары судьбы.

Огромной силы достигает изображение страдания в трагедии «Т р о я н к и» (415 г.), в которой рисуется судьба побежденного города. Трагедия разыгрывается в Трое после взятия ее греками. Мужчины уже перебиты, остались женщины, ожидающие решения своей участи. «Троянки» не имеют связанного действия; это — ряд отдельных эпизодов, связанных лишь единством центральной фигуры, в присутствии которой они разворачиваются. Эта пассивная фигура — пленная троянская царица Гекуба. Ее дочь, девственная пророчица Кассандра, предназначена в наложницы Агамемнону; другая дочь, Поликсена, зарезана у гробницы Ахилла, тень которого потребовала для себя искупительного человеческого жертвоприношения; у кроткой

вдовы Гектора, Андромахи, отнимают ее малолетнего сына с тем, чтобы сбросить его с высоты троянской башни; между тем, виновница всех бедствий Трои, Елена, несмотря на страстную обвинительную речь Гекубы, избегает казни. Наконец, стены Трои рушатся, и пленных троянок уводят на греческие корабли. Но весь этот разгул победителей подан зрителю в свете пролога трагедии, в котором боги сговариваются истребить греческий флот на его пути из-под Трои, а Кассандра в иступленном ликовании пророчествует о том, что она окажется причиной ужасной гибели своего властелина Агамемнона. Судьба греческой рати, разъясняет та же Кассандра, страшнее судьбы побежденных троян, которые умерли славной смертью, сражаясь за отечество. «Троянки» — обвинительный акт против наступательной войны, оглашенный весной 415 г., когда Афины готовились к завоеванию Сицилии; отвечая своей трактовкой мифологического сюжета на актуальные вопросы современной жизни, Эврипид осудил и самый троянский поход и его прославленных эпосом героев.

Суровое осуждение мифологического предания мы находим и в «Электре» (около 413 г.). Эта трагедия по сюжету совпадает с «Хоэфорами» Эсхила и «Электрой» Софокла (стр. 121, 132), но сильно отличается от них по разработке темы. У всех трех трагиков Орест по приказу оракула Аполлона убивает мать для того, чтобы отомстить за смерть отца. Эсхил пытается доказать правоту оракула, Софокл принимает ее без обсуждения, Эврипид — с такой же решительностью отвергает. Что Аполлон был неправ, признают у Эврипида даже боги, являющиеся в заключительной сцене трагедии. Эврипид снимает с матереубийства Ореста героический ореол, приближая и действующих лиц и обстановку действия к бытовому уровню. С этой целью в фабулу введен ряд изменений. Электра оказывается выданной замуж за селянина-«автурга», который великодушно щадит царевну и остается для нее лишь фиктивным мужем. Перед бедной хижинкой селянина происходит действие трагедии. Сюда завлекают Клитеместру под ложным предлогом, что дочь нуждается в ее помощи после родов, и в этой западне она гибнет. Клитеместра изображена у Эврипида без каких-либо резко отталкивающих черт. Она не лишена доброты и материнских чувств и несколько встревожена своей нечистой совестью. Убийцы — озлобленная и издерганная Электра и слабовольный, закрывающий себе глаза плащом во время совершения убийства Орест, — сами потрясены содеянным. Контраст между «Электрами» Софокла и Эврипида столь разителен, что необходимо представлять себе одну из этих трагедий как протест против трактовки мифа у другого поэта. Неизвестно лишь, чья «Электра» появилась раньше; большинство исследователей считает, что более ранним произведением является «Электра» Софокла и что Эврипид с нею полемизирует. Эврипид словно поставил себе задачей показать, каковыми должны быть в действительности дети, убивающие мать во имя мщения за отца, и представил их не свершителями славного подвига, а несчастными людьми, нуждающимися в сожалении и утешении. От старой трагедии, с ее мощными образами и божественной справедливостью, оправдывающей страдания героев, здесь не осталось и следа. Если будничные фигуры «Электры» страдают, то лишь потому, что таков вообще человеческий удел. Единственное утешение — надежда на лучшее будущее. Утешение это приносят в конце пьесы Диоскуры, божественные

братья Клитемestры: Электре они сулят подходящего мужа и семейное благополучие, Оресту — счастливые дни после перенесенных страданий. Трагедия кончается в тонах «жалости к многострадальным смертным».

К последнему десятилетию жизни Эврипида относится группа трагедий, в которых поэт намечает новые пути, имевшие огромное значение для последующего развития греческой литературы. Всегда чуткий к новым мировоззренческим веяниям, Эврипид уловил, что прежняя вера в божественную справедливость начинает замещаться представлением о всемогуществе случая. Представление это, очень широко распространенное в период упадка полиса при всеобщем ощущении непрочности жизненных форм, привело к тому, что в IV в. в гражданский культ греческих общин было введено новое божество Тиха, богиня «случайностей судьбы» (Tyche; у римлян впоследствии Фортуна). В ней видели силу, капризно управляющую жизнью людей, и надеялись, что сила эта окажется в конечном счете благосклонной. Владычество случая составляет тему упомянутых трагедий Эврипида. В них изображается, как хорошие люди среднего уровня оказываются по случайному стечению обстоятельств на грани гибели или тяжелого преступления и как, по такому же случайному стечению обстоятельств, они от этой опасности избавляются. Трагизм основан здесь на остроте и неожиданности волнующих зрителя ситуаций; характерными чертами этих пьес являются сложная и интрига, приключения, внезапные повороты действия, неизменный благополучный конец, соответствующий торжеству добрых начал в трагедии Эсхила и Софокла. Эврипида начинают увлекать сюжеты «сказочного» типа с их фантастическими приключениями и обычно счастливым исходом. Несохранившаяся, но знаменитая в древности, трагедия «АндроМЕДА» (412 г.) была посвящена одному из эпизодов сказания о Персее (стр. 26), а именно — освобождению эфиопской царевны АндроMEды, отданной морскому чудовищу (известный сказочный сюжет о «победителе змея»); трагедия особенно славилась изображением первого пробуждения любви в молодых сердцах. Огромное литературное будущее принадлежало двум другим сюжетам, разработанным в эти годы Эврипидом, а именно — сюжету о «покинутом и найденном ребенке» и о «муже, ищущем исчезнувшую или похищенную жену».

Сюжет «подкинутого и найденного ребенка» очень часто встречался в греческих мифах. Типические черты его сводятся к следующему: какой-нибудь бог силой или хитростью овладевает смертной девушкой, и она из страха перед родителями подкидывает плод этой связи; дитя бога тем или иным способом оказывается спасенным, а впоследствии узанным и принятым в род матери. Помощью таких мифов греческие роды патриархального периода устанавливали для себя божественного родоначальника, и насилие, совершенное богом над девушкой, считалось великой честью как для семьи избранницы, так и для ее потомства. Миф этого типа положен Эврипидом в основу трагедии «Ион». Креуса, единственная дочь афинского царя Эрехфея, подкинула ребенка, рожденного ею от бога Аполлона. Аполлон позаботился о том, чтобы младенец попал в дельфийский храм; там он вырос и стал храмовым прислужником («неокором»). Между тем Креуса была выдана замуж за Ксуфа, чужеземного союзника Афин, который и стал афинским царем. Не

имея в течение долгого времени детей, Ксуф с Креусой обращаются к помощи дельфийского оракула. Аполлон намерен с помощью обманного оракула объявить юного прислужника сыном Ксуфа, рассчитывая, что Креуса своего ребенка впоследствии узнает, а брак ее с богом останется тайной. Все это сообщается в прологе, но действие трагедии не вполне оправдывает расчеты «всеведущего» дельфийского бога. Креуса встречается с неокором; между найденным, никогда не знавшим своих родителей, и женщиной, которая тоскует по пропавшем единственном ребенке и ропщет на жестокость Аполлона, сразу же устанавливается чувство взаимной симпатии. После оракула, данного Ксуфу, это меняется. Сам Ксуф, памятуя о грехах молодости, охотно готов признать своим сыном указанного ему юношу, которого он нарекает Ионом, но для Креусы оракул является тяжелым ударом. Она останется бездетной и должна будет терпеть рядом с собой незаконного сына своего мужа. Перед воротами дельфийского храма звучат страстные обвинения Креусы против обманувшего ее Аполлона. Она уже не скрывает связи с ним. Старый верный раб побуждает ее к мщению, и, не решаясь мстить самому богу, она делает попытку отравить Иона. Это не удастся, но план раскрыт, и дельфийцы приговаривают Креусу к смерти. Она спасается у алтаря, а за ней гонится с обнаженным мечом Ион, желая убить свою мачеху-отравительницу. Конфликт разрешается, когда жрица приносит Иону ларец с вещами, оставленными при нем подкинувшей его матерью. По этим вещам Креуса признает в Ионе сына, а Ион убеждается, что перед ним находится мать. Но он еще не знает точно, кто его отец — Аполлон ли, как это утверждает Креуса, или Ксуф, который был указан в словах оракула. Окончательные разъяснения дает богиня Афина. Она спускается на землю по просьбе Аполлона, не пожелавшего лично предстать перед людьми, которым он принес так много горя. Выясняется, что отцом Иона является Аполлон, что оракул был ложным; однако боги желают, чтобы Ксуф об этом ничего не знал и продолжал считать Иона родным сыном. Радостная Креуса отрекается от хулы на Аполлона, и хор прославляет его в заключительной сентенции.

Трагедия имеет, таким образом, внешне благочестивый конец. Он был тем более необходим в этой пьесе, что Ион был мифическим героем-родоначальником афинских племен, и его происхождение от Аполлона, а не от иноземца Ксуфа, играло значительную роль в мифологической системе, освящавшей афинский полис. По существу, однако, в «Ионе» содержится очень острая критика мифа. Аполлон трактуется как насильник и обманщик, поведение которого не может быть оправдано. Мимоходом делается ряд иронических замечаний по адресу жреческого обмана, двусмысленности оракулов. Драматургический центр тяжести лежит в изображении превратностей судьбы, в быстрой смене противоположных ситуаций, то страшных, то трогательных. Мать, собирающаяся по незнанию отравить сына, сын, по незнанию готовящийся заколоть мать, случайное «узнание», наступающее в последний момент, — характерные эффекты трагедии нового типа. Ион после «узнания» произносит следующую тираду, обращенную к «случаю» (Tyche):

Владычица-Судьба! Ты, столько смертных  
И в бездну горя свергшая и вновь  
Поднявшая на счастья вершину!

Как близок был удар твой — чтобы мне  
Иль стать убийцей матери родимой,  
Иль от нее ужасный дар принять!  
О синева прозрачного эфира!  
Ты видела ль, чтоб столько испытаний  
В один лишь день изведal человек!

Если устранить из «Иона» мифологические имена и немногочисленные следы «божественного» вмешательства в ход действия, получится типичная бытовая драма с обманутой девушкой, легкомысленным соблазнителем и подкинутым ребенком. Эврипид еще не сделал этого шага, но впоследствии сюжет «подкинутого ребенка» стал любимой темой греческой бытовой драмы, так называемой «новой комедии» (стр. 203).

Одни имена остаются от мифологических фигур также и в трагедии «Елена» (412 г.). Эврипид использовал вариант мифа, согласно которому в Трое находился лишь призрак Елены, между тем как настоящая Елена, никогда не изменявшая своему мужу, была перенесена в Египет и оставалась там, пока Менелай, наконец, не нашел ее на обратном пути из-под Трои и не увез домой. Эврипид присоединил сюда момент довольно сложной интриги. Царь Египта, жестокий варвар, который отправляет на казнь всех попадающих в Египет греков, хочет принудить Елену к браку с ним, но добродетельная героиня тверда в своей верности Менелаю. Она сетует на свою красоту, ставшую для нее источником испытаний и дурной славы; получив ложное известие о смерти мужа, она готова наложить на себя руки. Однако Менелай является, и супруги «узнают» друг друга. С помощью пророчицы, сестры египетского царя, им удается обмануть простоватого варвара и устроить побег на его же судне. Также и в этой трагедии много говорится о превратностях «безрассудной, неожиданной случайности». Сюжетная схема, использованная в «Елене», впоследствии станет типичной для греческого романа (стр. 262—263): муж и жена (или влюбленные) разлучены, красавице-жене грозят вдали от родины многочисленные искушения, но она остается верной разыскивающему ее мужу, который, после ряда приключений, находит ее, и разлученные супруги благополучно воссоединяются. Первопричиной всех бедствий в греческом романе обычно является «гнев божества»; этот же мотив намечен и в «Елене»: героиня прогневала богиню Деметру. Схема «похищения» и «нахождения» (стр. 19) встречается в греческих мифах во многих вариантах, но у Эврипида мы находим сюжет уже в той форме, которая получила наибольшее распространение в позднейшей греческой литературе и с той же установкой на изображение добродетельных героев, гонимых капризом «случая». Разница состоит, однако, в том, что в романах мифологические персонажи уже заменены обыденными.

Много точек соприкосновения с «Еленой» имеет «Ифигения в Тавриде». Согласно мифу, рассказанному в «Киприях», Агамемнон перед отправлением в Трою должен был принести в жертву Артемиде свою дочь Ифигению, но богиня спасла девушку и перенесла в страну тавров. В Тавриде и происходит действие трагедии Эврипида. Ифигения — жрица Артемиды, и на ней лежит тяжелая обязанность приносить в жертву богине прибывающих в Тавриду чужеземцев. Между тем в Тавриду являются Орест и его друг Пилад с целью похитить кумир Артемиды и привезти его в Афины. Это необходимо для того, чтобы Орест окончательно освободился от

преследующих его Эриний. Друзья схвачены и приведены к жрице. С огромным искусством и захватывающей силой разработана в этой трагедии сцена «узнания» брата и сестры. Затем следует интрига, сходная с интригой «Елены»: обманув царя варваров Фоанта, Ифигения и Орест с Пиладом бегут, захватив с собой кумир Артемиды, а богиня Афина, в земле которой этот кумир отныне должен находиться, запрещает Фоанту преследовать беглецов. Сюжет этой драмы лег в основу трагедии Гете «Ифигения в Тавриде» (1786). Но в то время как у Эврипида мы имеем трагедию, основанную на интриге, «Ифигения» Гете представляет драму внутреннего развития личности: у Гете благородная человечность Ифигении исцеляет Ореста от его душевных ран.

В 408 г. Эврипид удалился из Афин и провел конец жизни в Македонии при дворе царя Архелая. В начале 406 г. он умер, и его последние трагедии были поставлены в Афинах уже после его смерти. Две из них сохранились: «Вакханки» и «Ифигения в Авлиде».

«Вакханки» — трагедия из цикла мифов о Дионисе. Молодой бог Дионис, сын Зевса и фиванки Семелы, установил свои таинства в Азии и прибывает в Элладу с хором лидийских вакханок. Первый же город, в который он вступает, родина его матери — Фивы, отказывает ему в признании. Сестры Семелы распространяют слух, что брак ее с Зевсом — вымысел. За это Дионис поражает фиванских женщин безумием: они покидают свои дома и в вакхическом исступлении бродят по лесистым уступам горы Киферона. Царь Пенфей, сын Агавы, одной из сестер Семелы, намерен силой положить конец этому безумию, в котором он видит лишь одну разнузданность. Напрасно предостерегают царя старцы; Пенфей пытается свергнуть в оковы и заточить Диониса, выступающего в облике лидийского пророка-чудотворца, но Дионис помрачает разум Пенфея, и тот сам отправляется в одежде вакханки на Киферон, чтобы поглядеть на оргии. Исступленные фиванки, которыми предводительствует Агава, разрывают Пенфея на части, приняв его за льва, и Агава ликуя возвращается домой с головой сына в руках. Лишь затем наступает отрезвление. Плач Агавы над растерзанным телом Пенфея, известный нам по античным цитатам, в рукописях потерян вместе с началом речи Диониса, который теперь является в своем божественном величии и возвещает, что происшедшее было карой за непризнание его богом.

Наряду с потрясающими картинами религиозной исступленности, Эврипид устами хора прославляет радости дионисийского экстаза, восторги мгновенной полноты жизни; «мудрости» хор предпочитает наивную, нерассуждающую веру «простой массы». Трагедия вызвала самые разнообразные толкования: одни исследователи усматривают здесь отказ от вольномыслия и возвращение Эврипида на позиции народной веры, другие считают «Вакханки» ироническим произведением, протестом против культового безумия. Почвой, на которой могли создаться столь противоположные мнения, является двойственное отношение Эврипида к религии Диониса. Эврипид отнюдь не отказывается в своей трагедии ни от рационалистических толкований мифов, ни от их нравственного осуждения. Когда в конце трагедии Агава бросает Дионису типично эврипидовский упрек, что мстительность недостойна богов, Дионис не может дать удовлетво-

рительного ответа на это моральное сомнение. С другой стороны, как художник сильных душевных движений и страстей, Эврипид находит в дионисийском экстазе также и положительные стороны, ради которых он готов сознательно закрыть глаза на ложность представлений, вызывающих этот экстаз.

«Ифигения в Авлиде», повидимому, не была закончена Эврипидом и дошла до нас в несколько переработанном виде. Суровое предание о жертвоприношении Ифигении Эврипид перенес по своему обыкновению в будничную сферу ничтожных людей и мелких чувств, но, с другой стороны, украсил новыми образами, введение которых превратило варварское заклание в самоотверженный подвиг. Содержание «Ифигении в Авлиде» в общих чертах сводится к следующему. Греки, собирающиеся плыть в Трою, задержаны безветрием в беотийской гавани Авлиде, и прорицатель Калхант возвестил, что Агамемнон, избранный верховным вождем греческой рати, должен принести свою дочь Ифигению в качестве умиловительной жертвы богине Артемиде; в противном случае поход разстроится. Побуждаемый собственным честолюбием, а также настояниями эгоистичного Менелая, Агамемнон согласился было на заклание дочери и вызвал ее в Авлиду под обманным предлогом, что она будет выдана замуж за Ахилла. Действие трагедии начинается с того, что Агамемнон, сожалея о своем опрометчивом решении, посылает гонца с отменой вызова Ифигении. Письмо Агамемнона перехвачено Менелаем; между братьями происходит спор, в котором они высказывают друг другу немало горьких истин. Наконец, Менелай готов уступить, но уже поздно: Ифигения приехала вместе с матерью Клитемстрой и малолетним Орестом. Все уловки Агамемнона оказываются бесполезными: обман вскоре раскрыт. Интересы похода на Трою, ради которого Агамемнон хочет жертвовать дочерью, сталкиваются с трогательной жадью жизни у юной Ифигении и с материнскими чувствами Клитемстры. В разработке образа Клитемстры заметно стремление отыскать психологическую почву для мужеубийства, которое произойдет впоследствии, уже за пределами сюжета данной трагедии. Эврипид рисует застарелое отвращение Клитемстры к мужу, до сих пор сдерживавшееся чувством супружеского долга, а теперь прорывающееся и доходящее до прямых угроз. На защиту Ифигении встает Ахилл, благородный, прямой, несколько созерцательно настроенный юноша. Он возмущен тем, что его имя послужило приманкой, и, несмотря на ропот собственной дружины, намерен охранять нареченную невесту от разъяренной толпы, возбуждаемой демагогом Одиссеем. Конфликт разрешается тем, что Ифигения добровольно изъявляет готовность принести себя в жертву ради Эллады, ради победы эллинской свободы над варварским рабством. В сердце Ахилла пробуждается чувство любви к Ифигении, но она уже безвозвратно решила свою судьбу. Если образ Ифигении переключается с самоотверженными героинями более ранних трагедий Эврипида, то Ахилл воплощает идеал сознательно нравственной личности, выработанный греческой философией V в.

Ахилл чужд пороков окружающей его среды и вместе с тем одинок в ней. Это — предвестие отрешенного от жизни «мудреца» эпохи упадка греческого общества.

«Ифигения в Авлиде» послужила материалом для одноименной трагедии Расина (1674 г.).

Из других произведений Эврипида упомянем драму сатиров «Киклоп», которая является единственной целиком дошедшей до нас драмой сатиров. Этот жанр в древности называли «шутливой трагедией». Завершая сценические игры праздничного дня, драма сатиров создавала для них веселый, разгульный конец, соответствовавший характеру праздника Диониса, с его обязательной радостью после плача. Как и в трагедии, сюжет драмы сатиров был мифологический, но хор обязательно состоял из сатиров, к которым присоединялся в качестве предводителя старый Силен (стр. 109). Хор похотливых, падких до вина, трусливых сатиров определял собой и общий тон драмы, для которой обычно выбирались сюжеты со всякими сказочными чудовищами, похищениями, плутовскими и любовными проделками. Выше уже упоминалось о некоторых драмах сатиров, как например «Амимона», «Сфинкс» или «Протей» Эсхила, о «Следопытах» Софокла (118, 119, 123, 127); представление о сюжетах могут дать и такие заглавия сатиловских драм Софокла, как «Кербер», «Суд богинь», «Свадьба Елены». Сюжетом «Киклопа» является известный эпизод из «Одиссеи» об ослеплении Полифема. Эврипид придал людоеду Полифему некоторые черты модного софиста, отрицателя «законов». <sup>1</sup>

Творчество Эврипида знаменует конец старой героической трагедии. Перейдя к изображению людей, «каковы они на самом деле», т. е. с их личными влечениями и страстями, отклоняющими их от нормы «должного», Эврипид указал два направления, по которым и развивалась впоследствии серьезная греческая драма. Это, с одной стороны, — путь патетической драмы, сильных, иногда даже патологических страстей, а с другой стороны, — приближение к бытовой драме с персонажами обыденного уровня. Снижение героических фигур Эврипид дает не только трактовкой характеров, но и театральными средствами: на сцене появляются цари в виде нищих в лохмотьях, изувеченные герои, дряхлые старики, визжащие дети. «Всем даю слова, — говорит Эврипид в комедии Аристофана «Лягушки», — и женщинам, и слугам, и девушкам, и господам, старухам даже». Любители старой трагедии ставили это ему в упрек и не без основания утверждали, что трагедия Эврипида перестает быть учительницей гражданских доблестей полиса.

В античном понимании трагедия неразрывно связана была с мифологическими сюжетами и фигурами. У Эврипида миф становится уже оболочкой, находящейся в резком противоречии с идеологической и художественной направленностью трагедии. Это тем более заметно, что Эврипид, инсценируя мифологический сюжет, одновременно с этим критикует его, вскрывает его безнравственность или бессмысленность. Он часто вносит существенные изменения в традиционный миф и далеко отходит от его привычной формы.

Меняется и самый характер трагического. У Эсхила и Софокла трагедия была так или иначе оправданием благих сил, управляющих миром. Эврипид в благость этих сил уже не верит. Он потрясает зрителя изображением страдания, которое не может быть оправдано никаким высшим нравственным смыслом. Аристотель, который

<sup>1</sup> Помимо разобранных трагедий Эврипида сохранились в полном виде: «Алkestида» (438 г.), «Гераклиды», «Гекуба», «Просительницы», «Андромаха», «Орест» (408 г.), «Финикиянки». В 1908 г. были опубликованы вновь найденные значительные по объему фрагменты потерянной трагедии «Иппилида».

во многом не одобряет драматургии Эврипида, признает, однако, что на сцене «он кажется самым трагическим из поэтов». Античные критики, которые были знакомы с творчеством великих трагических поэтов во всем его объеме, отмечали, как особенность Эврипида, преобладание трагедий с печальными исходами. А когда в конце жизни Эврипид начинает увлекаться драмами интриги со счастливым исходом, трагическое становится чистой игрой случая. Страдание у Эврипида иррационально, как иррациональна и сама жизнь.

Это восприятие мира отражается и в композиции трагедий. В отличие от четкой драматической композиции Софокла, Эврипид, особенно в своих позднейших трагедиях, любит изображать зигзаги судьбы, вторжение случайности в ход драмы. Трагедия иногда распадается на отдельные самостоятельные эпизоды, каждый из которых представляет собой малую трагедию с собственной завязкой и развязкой (например «Троянки»). Наряду с этим, у него можно встретить и строго последовательное развитие действия («Медея», «Ипполит», «Вакханки»). При всем этом разнообразии некоторые элементы драматической структуры оказываются очень устойчивыми; любопытно при этом, что Эврипид, будучи решительным новатором в отношении содержания трагедии, подчас сохраняет и приспосабливает к своим целям такие моменты старинной священной игры, от которых отказался идеологически гораздо более консервативный Софокл.

Почти все трагедии Эврипида начинаются с пролога в форме монологического сообщения, которое содержит сюжетные предпосылки трагедии, прошлое героев, указание на место действия и его основные моменты. Пролог этот иногда вкладывается в уста божества, сюжетно связанного с драмой, но не являющегося ее непосредственным персонажем. Экспозиция, таким образом, изолируется от самого действия, которое начинается уже после пролога.

Часто изолируется от действия также и эпилог драмы. Многие трагедии Эврипида заканчиваются тем, что над играющими внезапно появляется божество, которое пророчествует о грядущей судьбе героев, устанавливает связанные с мифом культы и т. п. Явления богов были нередки в заключительных частях трилогии Эсхила и восходят, вероятно, к обрядовой драме, в конце которой воскресший бог предстал перед участниками священного действия. Эврипид дорожил этим пережитком старины как сценическим эффектом и как способом возвращения переработанного сюжета в рамки привычной для зрителя мифологической традиции. Техническим приспособлением для поднятия богов в воздух служила так называемая «машина» (стр. 114), и прием неожиданного появления божества в конце драмы известен под латинским названием *deus ex machina* (бог из машины). В античности иронизировали над этим приемом, как легким способом развязывать запутанные драматические положения; следует, однако, заметить, что Эврипид лишь изредка пользуется *deus ex machina* как средством развязки. Развязка трагедии обычно предшествует появлению бога, которое играет уже роль эпилога.

В диалогической части трагедии обращают на себя внимание сцены «состязания в речах». В них порой заключена идейная проблематика драмы, столкновение противоположных мировоззрений. Действующие лица рассуждают, доказывая по всем правилам ораторского искусства то или иное положение, и эти сцены являются рупором для изложения софистических теорий. Другую

особенность трагедии Эврипида составляют развернутые монологи, в которых отражена внутренняя борьба, происходящая в душе героя.

В соответствии с большим приближением действующих лиц к бытовому уровню, язык Эврипида гораздо проще, чем у его предшественников. Аристотель в «Реторике» отмечает искусство Эврипида создавать иллюзию естественной речи при помощи использования обыденных слов. Язык этот, простой, ясный и вместе с тем чеканный, приспособлен для диалога, рассказа, спора; в последнем случае он иногда приближается к стилю ораторской речи, как бы перенося на сцену приемы судебного словопроения.

Сложную проблему представляло для Эврипида присутствие хора на сцене. И в трагедии сильных страстей и в трагедии интриги неизбежное знакомство хора с замыслами героев создавало нередко помеху для действия и нарушало сценическое правдоподобие. Эврипид по-разному решает эту проблему в разных драмах, чаще всего в сторону все большего обособления хора от действия. Песни хора становятся, особенно в поздних пьесах, самостоятельными лирическими партиями, иногда балладного типа, лишь навеянными ходом драмы. Личные чувства героев находят музыкальное выражение в монодиях актера, сольных ариях, и в его дуэтах с хором. Введение музыкального элемента в актерскую часть драмы приводит к тому, что хор оказывается в структуре трагедии уже только орнаментом. Дальнейший шаг в этом направлении сделал Агафон, трагический поэт конца V в. Он превратил хоровые партии в вокальные интермедии, исполняемые между отдельными актами драмы и уже не предусматриваемые ее текстом.

Значение Эврипида в истории греческой литературы огромно. Он завершает развитие аттической трагедии V в., разрушая ее основы и предваряя своим творчеством идеи, настроения и литературные формы позднейшей античности. С распадом полиса критическая сторона трагедий Эврипида и сохраненные им пережитки священной игры потеряли свою актуальность, но любовные темы, психологический анализ, приемы построения интриги, способы ведения диалога, целый ряд сюжетов и характеров, впервые введенных Эврипидом, стали прочным достоянием античной драмы и, развертываясь по различным ее жанрам, перешли в Рим, а затем и в позднейшую европейскую драму.

Послеэврипидовская греческая трагедия уже не создавала ничего принципиально нового. В ней культивировалась преимущественно патетическая драма, предназначенная зачастую уже не для сцены, а только для декламации. Более богатую будущность имела намеченная Эврипидом бытовая драма, но здесь продолжатели Эврипида окончательно отказались от древних мифологических фигур, и такая драма с бытовыми героями именовалась по античной терминологии уже не трагедией, а комедией. Развитие бытовой драмы относится, однако, к несколько более позднему периоду, к началу эпохи эллинизма.

### 3. Комедия

#### 1) Фольклорные основы комедии

Комедия, вторая отрасль греческой драмы, получила в Афинах официальное признание значительно позже, чем трагедия. Состяза-

ния «комедийных хоров» были установлены на «Великих Дионисиях» только около 488—486 гг., на Ленеях еще позже (стр. 112). До этого комедия входила в состав Дионисовых празднеств лишь как народная обрядовая игра, и государство не брало на себя ее устройства. Первые этапы становления аттической комедии, как литературного жанра, были неизвестны античным исследователям; они знали ее уже в той установившейся форме, которую она имела во второй половине V в. Комедия этого времени называется (в отличие от своих более поздних форм) древней комедией.

«Древняя» аттическая комедия представляет собой нечто исключительно своеобразное. Архаические и грубые игры празднеств плодородия причудливо сплетены в ней с постановкой самых сложных социальных и культурных проблем, стоявших перед греческим обществом. Афинская демократия подняла карнавальную вольность до ступени серьезной общественной критики, сохранив при этом неприкосновенными внешние формы обрядовой игры. С этой фольклорной стороной «древней» комедии необходимо прежде всего познакомиться для того, чтобы понять специфику жанра.

Аристотель («Поэтика», гл. 4) возводит начало комедии к «зачинателям фаллических песен, и поныне остающихся в обычае во многих общинах». «Фаллические песни» — песни, исполнявшиеся в процессиях в честь богов плодородия, особенно в честь Диониса, с несением при этом фалла, как символа плодородия. Во время таких процессий разыгрывались насмешливые мимические сценки, отпускались шутки и бранные слова по адресу отдельных граждан (стр. 20); это те самые песни, из которых в свое время развился сатирический и обличительный литературный ямб (стр. 75). Все эти игры и песни считались способствующими основной цели обряда — обеспечению победы производительных сил жизни: в смехе и сквернословии видели жизнеутверждающую силу, и обычные представления о благопристойности на это время снимались (стр. 20).

Указание Аристотеля на связь комедии с фаллическими песнями в полной мере подтверждается рассмотрением составных элементов «древней» аттической комедии.

Термин «комедия» (*Comöidia*) обозначает «песню комоса». *Комос* — «ватага гуляк», совершающих после пирушки шествие и распеваящих при этом песни насмешливого или хвалебного, а иногда и любовного содержания. Комосы имели место и в религиозной обрядности и в быту. В древнегреческом быту комос иногда служил средством народного протеста против каких-либо притеснений, превращался в своего рода демонстрацию. Рассказывают, что аттические крестьяне, будучи обижены кем-либо из горожан, направлялись по ночам ватагой в город к дому обидчика и подвергали его общественному поруганию.<sup>1</sup> В комедии элемент комоса представлен хором ряженных, одетых подчас в весьма фантастические костюмы. Нередко встречается, например, животный маскарад. «Козы», «Осы», «Птицы», «Лягушки» — все эти заглавия древних комедий даны им по костюму хора. Хор славит, но чаще всего обличает, причем его насмешки,

<sup>1</sup> Ср. украинский обычай, изображенный Гоголем в «Майской ночи»: парубки собираются ночью у хаты головы и поют про него насмешливую песню.

направленные против отдельных лиц, обычно не стоят ни в какой связи с комедийным действием. Песни комоса были прочно укреплены в аттическом фольклоре, независимо от религии Диониса, но входили также и в обрядность Дионисовых празднеств.

В отличие от изменчивой костюмировки хора актер комедии одет вплоть до IV в. в сравнительно постоянный, очень своеобразный костюм. Его особенности — толстое брюхо, толстый зад и кожаный фалл; к этому присоединяется карикатурная маска, которая, однако, менялась в зависимости от изображаемых профессий или лиц и в иных случаях имела черты портретного сходства с выводимыми в комедии современниками. Толстобрюхие фаллические фигуры были чужды аттическому фольклору, но они неоднократно встречаются на памятниках изобразительного искусства Пелопоннеса (например в коринфской вазовой живописи) как свита Диониса. Это, повидимому, такие же демоны плодородия, как сатиры или силены. Мимические сценки, разыгрываемые фигурами в этом комическом костюме, характерны для фольклора дорийских областей. Очень много археологического материала с изображениями подобных сценок сохранилось в южной Италии, где исполнители их назывались *флиаками*. Комбинируя археологические данные с сообщениями античных писателей, исследователи приходят к выводу, что основным типом фольклорной дорийской драмы была *карикатурная сценка* с мифологическими или обыденными действующими лицами. В первом случае мы имеем мифологическую пародию, обрядовую насмешку, обращенную в сторону богов и героев. Любимой фигурой является здесь Геракл, самый популярный герой греческого фольклора. Он изображается как простоватый неотесанный богатырь, который много ест, много пьет, много, но не всегда удачно, волочится. Обыденные фигуры фольклорной игры — это вор, ученый шарлатан-лекарь, далее шут («бомолох»), одерживающий победу над своими антагонистами, и тому подобные типические маски народного балагана, близкого к нашему «Петрушке». Карикатурная сценка с актерами дорийского типа, разодетыми в костюм толстобрюхих спутников Диониса, является, наряду с комосом, вторым составным элементом «древней» аттической комедии.

Таким образом, и хор и актеры комедии восходят к песням и играм празднеств плодородия. Обрядность этих празднеств отражена также и в сюжетах комедии. Мы знаем (ср. стр. 19), какое важное место в системе земледельческих обрядов занимает разыгрывание победы лета над зимой, нового года над старым годом, вообще состязания между «старым» и «молодым»; мы знаем также, что обрядовые действия этого типа неизменно сопровождаются обжорством и разгулом как фантастическим средством «закрепления» растительного и животного плодородия, хорошего урожая и сытого года. В структуре «древней» комедии момент «состязания» обязателен. Сюжеты чаще всего строятся таким образом, что герой, одержав в «состязании» победу над противником, устанавливает некий новый порядок, «переворачивающий» (по античному выражению) вверх дном какую-либо сторону привычных общественных отношений, и тогда наступает блаженное царство изобилия с широким простором для еды и любовных радостей. Заканчивается такая пьеса свадебной или любовной сценой и шествием комоса. Из известных нам «древних» комедий лишь немногие, и притом наиболее серьезные по своему содержанию,

отклоняются от этой схемы, но и они, кроме обязательного «состязания», всегда содержат в том или ином виде также и момент «пиршества» (ср. стр. 106).

## 2) Сицилийская комедия. Эпихарм.

Литературной предшественницей «древней» аттической комедии была сицилийская комедия, самым выдающимся представителем которой являлся Эпихарм. Деятельность этого поэта протекала в Сиракузах в конце VI и в первой половине V в. Аристотель приписывает ему большую роль в истории развития комедии, указывая, что Эпихарм первый стал создавать комические пьесы с целостным и законченным действием. До нас дошли только заглавия и незначительные фрагменты. Эпихарм писал на местном дорийском диалекте и разрабатывал ту пародийно-мифологическую и бытовую тематику, которая была намечена в фольклорной дорийской драме. В его произведениях часто появлялся Геракл, а также Одиссей, который становился комической фигурой, героем-плутом. Найденные в Египте папирусные отрывки «Одиссея-перебежчика» показывают, что сюжет этой комедии был основан на гомеровском рассказе о том, как Одиссей пробрался лазутчиком в Троию. У Эпихарма он и не думает попасть в Троию, а прячется в ров и там сочиняет все те небылицы, которые он потом расскажет грекам о своем пребывании во вражеском стане. В пьесах на бытовые темы заметна разработка типических масок; такова фигура «парасита», т. е. прихлебателя, который собирает крохи по чужим трапезам, забавляя своими шутками общество и пресмыкаясь перед хозяевами. Одна из комедий содержит пародию на диалектику Гераклита, на его учение о том, что все изменяется. Должник отказывается вернуть долг займодавцу, аргументируя тем, что они оба уже не те люди, что прежде. Займодавец колотит его, а затем, привлеченный побитым должником к суду, разъясняет судье, что жалобщик и побитый уже не одно и то же лицо. Встречаются у Эпихарма также сцены «состязания», например, земли и моря. Однако материал, имеющийся в нашем распоряжении, может дать лишь отдаленное представление о творчестве этого поэта. Персонально направленная издевка и политическая острота, характерные для «древней» аттической комедии, были, повидимому, чужды творчеству Эпихарма. Существенное отличие сицилийской комедии от аттической состоит в том, что Эпихарм не пользуется (или почти не пользуется) хором. Античные филологи предпочитали называть его пьесы не «комедиями», а «драмами», поскольку в них отсутствовал элемент «комоса». По размеру пьесы его были невелики, в среднем около 400 стихов в комедии.

## 3) Древняя аттическая комедия

Согласно сообщению Аристотеля, искусство построения комического действия, выработанное в Сицилии, оказало известное влияние на развитие комедии в Афинах. Тем не менее основополагающими для общего направления «древней» аттической комедии являются как раз те моменты, отсутствие которых у Эпихарма нами только что было отмечено. Аттическая комедия пользуется типическими масками («хвастливый воин», «ученый шарлатан», «шут», «пьяная старуха» и т. п.), среди произведений афинских комедийных поэтов

попадают пьесы с пародийно-мифологическим сюжетом, но ни то ни другое не составляет лица аттической комедии. Ее объект — не мифологическое прошлое, а живая современность, текущие, иногда даже злободневные, вопросы политической и культурной жизни. «Древняя» комедия — комедия по преимуществу политическая и обличительная, превращающая фольклорные «насмешливые» песни и игры в орудие политической сатиры и идеологической критики.

Другая отличительная черта «древней» комедии, обращавшая на себя внимание уже в более поздней античности, это — полная свобода личной издевки над отдельными гражданами с открытым называнием их имен. Высмеиваемое лицо либо прямо выводилось на сцену в качестве комического персонажа, либо становилось предметом язвительных, порой очень грубых, шуток и намеков, отпускавшихся хором и актерами комедии. Например, в комедиях Аристофана на сцену выводятся такие лица, как лидер радикальной демократии Клеон, Сократ, Эврипид. Не раз делались попытки ограничить эту комедийную вольность, но в течение всего V в. они оставались безуспешными.

Методом осмеяния общественных порядков и отдельных граждан остается *карикатура*. «Древняя» комедия обычно не индивидуализирует своих персонажей, а создает обобщенные карикатурные образы, используя при этом также и типические маски фольклора и сицилийской комедии. Это имеет место даже тогда, когда действующими лицами являются живые современники; так, образ Сократа у Аристофана в очень малой степени воссоздает личность Сократа, а представляет собой по преимуществу пародийную зарисовку философа («софиста») вообще с присовокуплением типических черт маски «ученого шарлатана».

Сюжет комедии имеет по большей части *фантастический* характер. Чаще всего осуществляется какой-либо несбыточный проект изменения существующих общественных отношений; например, в комедиях Аристофана герой заключает во время Пелопоннесской войны сепаратный мир со Спартой для себя и своего семейства («Ахарняне»), основывает птичье государство («Птицы») и т. д. Сатира облекается в форму утопии. Самое неправдоподобие действия создает особый комический эффект, который еще усиливается частым нарушением сценической иллюзии в форме обращения актеров к зрителям.

Объединяя комос с карикатурными сценками в рамках несложного, но все же связанного сюжета, «древняя» комедия имеет очень своеобразное симметрическое членение, связанное со старинной структурой песен комоса. Комический хор состоял из 24 человек, т. е. вдвое превосходил хор трагедии дософокловского времени. Он распадался на два иногда враждующих между собой полухория. В прошлом это были две «состязающиеся» между собой праздничные «ватаги»; в литературной комедии, где «состязание» обычно падает уже на актеров, от двойственности хора осталась внешняя форма, попеременное исполнение песен отдельными полухориями в строго симметрическом соответствии. Важнейшая партия хора — так называемая *парабаса*, исполняемая посредине комедии. Она обычно не стоит ни в какой связи с действием пьесы; хор прощается с актерами и обращается непосредственно к зрителям. Парабаса состоит

из двух основных частей. Первая, произносимая предводителем всего хора, представляет собой обращение к публике от имени поэта, который сводит здесь счеты со своими соперниками и просит о благосклонном внимании к пьесе. Хор при этом в маршевом ритме проходит перед зрителями («парабаса» в собственном смысле слова). Вторая часть, песня хора, имеет строфический характер и состоит из четырех партий: за лирической одой («песней») первого полухория следует речитативная эпиррема («присловье») предводителя этого полухория в плясовом трохеическом ритме; в строгом метрическом соответствии с одой и эпирремой располагаются затем антода второго полухория и антэпиррема его предводителя.

Принцип «эпиррематиической» композиции, т. е. попарного чередования од и эпиррем, пронизывает и другие части комедии. Сюда относится в первую очередь сцена «состязания», агон, в котором часто сконцентрирована идейная сторона пьесы. Агон в большинстве случаев имеет строго каноническое построение. «Состязаются» между собой два действующих лица, и спор их состоит из двух частей; в первой ведущая роль принадлежит той стороне, которая будет побеждена в состязании, во второй — победителю; обе части симметрично открываются одами хора, находящимися в метрическом соответствии, и приглашением начать или продолжить состязание. Встречаются, однако, сцены «состязания», отклоняющиеся от этого типа.

Типическим для «древней» комедии можно считать нижеследующее построение. В прологе дается экспозиция пьесы и излагается фантастический проект героя. За этим следует парод (вступление) хора, живая сцена, часто сопровождающаяся свалкой, где участвуют и актеры. После агона цель обычно достигнута. Тогда дается парабаса. Для второй половины комедии характерны сценки балаганного типа, в которых изображаются благие последствия осуществления проекта и спроваживаются различные докучливые пришельцы, нарушающие это блаженство. Хор здесь уже не принимает участия в действии и только окаймляет сценки своими песнями; среди них часто встречается эпиррематиически построенная партия, неудачно именуемая обыкновенно «второй парабасой». Заканчивается пьеса процессией комоса. Типическая структура допускает различные отклонения, варианты, перестановки отдельных частей, но известные нам комедии V в., так или иначе, к ней тяготеют.

В этой структуре некоторые моменты представляются искусственными. Есть все основания думать, что исконным местом парабасы было начало пьесы, а не ее середина. Это позволяет предполагать, что на более ранней стадии комедия открывалась выходом хора, как это имело место и на первых этапах трагедии. Развитие связного действия и усиление партий актера привели к созданию пролога, произносимого актерами, и оттеснению парабасы к середине пьесы. Когда и как создавалась рассмотренная нами структура, неизвестно; мы застаем ее уже в готовом виде и наблюдаем лишь ее разрушение, дальнейшее ослабление роли хора в комедии.

#### 4) Аристофан

Из многочисленных комедийных поэтов второй половины V в. античная критика выделила трех, как наиболее выдающихся представителей «древней» комедии. Это — Кратин, Эвполид и Ари-

стофан. Первые два известны нам только по фрагментам. У Кратина древние отмечали резкость и откровенность насмешек и богатство комедийной выдумки, у Эвполида — искусство последовательного ведения сюжета и изящество остроумия. От Аристофана сохранилось полностью одиннадцать пьес (из 44), которые и дают нам возможность составить себе представление об общем характере всего жанра «древней» комедии.

Литературная деятельность Аристофана протекала между 427 и 388 г.; в основной своей части она падает на период Пелопоннесской войны и кризиса афинского государства. Обостренная борьба различных группировок вокруг политической программы радикальной демократии, противоречия между городом и деревней, вопросы войны и мира, кризис традиционной идеологии и новые течения в философии и литературе — все это нашло яркое отражение в творчестве Аристофана. Комедии его, помимо своего художественного значения, являются ценнейшим историческим источником, отображающим политическую и культурную жизнь Афин конца V в. В политических вопросах Аристофан приближается к умеренно-демократической партии, чаще всего передавая при этом настроения аттического крестьянства, недовольного войной и враждебно относившегося к агрессивной внешней политике радикальной демократии. Такую же умеренно-консервативную позицию он занимает и в идеологической борьбе своего времени. Мирно подтрунивая над поклонниками старины, он обращает острие своего комедийного дарования против вождей городского демоса и представителей новомодных идейных течений.

Среди политических комедий Аристофана наибольшей остротой отличаются «Всадники» (424 г.). Эта пьеса была направлена против влиятельного лидера радикальной партии Клеона в момент его наибольшей популярности, после блистательного военного успеха, одержанного им над спартамцами.

Действие происходит перед домом, где живет капризный, глуховатый старик Демос (т. е. афинский народ). Пролог начинается с комического диалога двух рабов, в которых зрители с первых же слов могли узнать известных полководцев Демосфена и Никия. Оказывается, Демос передал всю власть в доме новому рабу, кожевнику Пафлагонцу (намек на профессию отца Клеона). За чаркой украденного вина рабам приходит в голову блестящая мысль — стянуть у кожевника оракулы, которыми тот морочит голову старику (намек на многочисленные оракулы, сулившие благополучный исход Пелопоннесской войны). Оракул найден: кожевник должен будет уступить власть лицу еще более «низменной» профессии, колбаснику. Действие комедии построено, таким образом, на основном принципе карнавальной обрядности — «переворачивании» общественных отношений («последние да будут первыми»). Немедленно появляется колбасник с лотком и колбасами. В сцене, пародирующей карнавальную обряд избрания раба или шута «царем» и «спасителем» общины, колбаснику разъясняется его миссия — быть властителем Афин. Приход Пафлагонца обращает, правда, колбасника в бегство, но на помощь ему является хор «всадников» (аристократическая группировка, враждебная Клеону). Свалка и ругань кончаются «агоном», в котором колбасник превосходит Пафлагонца бесстыдством и бахвальством. Следующий «агон» происходит уже в присутствии самого Демоса;

здесь к шутовским моментам присоединяется серьезная критика политики радикальной демократии. Указывается на тяготы длительной войны, на обнищание крестьянства и превращение его в паразитическую массу, на притеснения, которым подвергаются союзные общины. Продолжают соперники состязаться и далее, поднося Демосу пародийные оракулы и потчуя его различными яствами (комедийная «трапеза»). Наконец, когда колбасник угощает старика украденным у Пафлагонца зайцем, Демос признает колбасника победителем. В заключительной сцене Демос оказывается возрожденным: колбасник вернул ему юность, сварив его в кипятке (популярный сказочный мотив; ср. такое же окончание в «Коньке-горбунке» Ершова), и Демос отныне так же крепок и свеж, как в период греко-персидских войн. Комедия заканчивается обычной любовной сценой: вбегают красотки, изображающие мир на тридцать лет, и комос покидает оркестру, во главе с Демосом и колбасником. Из лирических партий «Всадников» представляет большой интерес «парабаса», в которой Аристофан дает характеристику целого ряда комедийных поэтов, своих предшественников.

В числе мероприятий, проведенных Клеоном, имело место повышение платы за участие в народных судах. Это была одна из государственных подачек афинским гражданам, которая пользовалась большой популярностью у городского демоса. В комедии «Осы» (422 г.) Аристофан выводит страстного любителя судейских обязанностей, старика Клеонослава; сын его Клеонохул не пускает отца в суд и держит его взаперти. По драматической структуре эта пьеса представляет собой типичный образчик карнавальная комедии. Как и «Всадники», «Осы» открываются комическим диалогом рабов; следует экспозиция сюжета, обращенная к зрителям и пересыпанная колкостями по адресу отдельных граждан. Самое действие начинается с неудачных попыток Клеонослава обмануть бдительность своих стражей при помощи различных акробатических кунштюков; он пытается даже, пародируя Одиссея, убежать, скрывшись под брюхом осла. За Клеонославом является хор «ос» с большими жалами; это старцы, его товарищи по судейской коллегии. Стычка между хором и Клеонохулом приводит, как обычно, к «агону». Клеонослав прославляет могущество судей, между тем как Клеонохул старается показать, что судьи являются лишь игрушками в руках ловких демагогов. Политически это самая серьезная часть комедии. Злую пародию на афинское судопроизводство представляет собой разыгрываемая после агона сцена судебного процесса над псом, укравшим кусок сыра. Вторая половина пьесы, после парабасы, имеет уже совершенно балаганный характер. Старик, излечившийся от судебной страсти, играет роль «шута». Он обучается у сына щегольским манерам, отправляется с ним на пирушку, пьянствует, скандалит, воленичает за флейтисткой, и все это кончается буйной пляской комоса.

Ряд комедий Аристофана направлен против военной партии и посвящен восхвалению мира. Так, в уже упомянутой комедии «Ахарняне», самой ранней из дошедших до нас пьес (425 г.), крестьянин Дикеополь («Справедливый гражданин») заключает для себя лично мир с соседними общинами и блаженствует, в то время как хвастливый воин Ламах страдает от тягостей войны. В момент заключения так называемого Никиева мира (421 г.) поставлен был «Мир». Крестьянин Тригей на навозном жуке подымается к небу.

(пародия на эврипидовского «Беллерофонта») и с помощью представителей всех греческих государств извлекает заточенную в глубокой пещере богиню мира; вместе с ней выходит и богиня урожая плодов, с которой Тригей затем справляет свадьбу. В комедии «Лисистрата» (411 г.) женщины воюющих областей устраивают «забастовку» и принуждают мужчин заключить мир.

В «Птицах» (414 г.), одном из самых блестящих произведений Аристофана, карнавальный сюжет «света наыворот» получает чисто сказочное оформление, не связанное с злободневной политической тематикой. Два пожилых афинянина, Писфетер и Эвелпид, которым наскучила беспокойная жизнь на родине, отправляются на поиски блаженной страны. Купив галку и ворону, они улетают к Удоду; в эту птицу, бросающуюся в глаза многоцветным оперением, был некогда превращен, согласно мифу, афинский царь Терей. Удод охотно готов поделиться с земляками своей птичьей осведомленностью и называет им различные земли, но ни одна из них не удовлетворяет странников. Наконец, Писфетеру приходит мысль основать между небом и землей птичий полис, откуда птицы будут владеть и над людьми и над богами; богов ведь легко уморить голодом, задерживая на пути к небу человеческие приношения. Удод, вместе с соловьем, скликает птиц. По примеру трагедии конца V в. это происходит под звуки флейты, в сольной арии, замечательной своим звукоподражательным искусством. Очень живую сцену представляет парод комедии, вступление птичьего хора. В фантастических костюмах являются птицы, сначала поодиночке, затем стаями, чрезвычайно возбужденные тем, что в их среду попали люди, исконные враги птичьего рода. Незванные гости вынуждены обороняться вертелами и горшками от атаки птичьих клювов. Лишь после того, как возмущение несколько улеглось, Писфетер получает возможность держать речь. В строго эпиррематической форме агона, хотя на этот раз и без противника, он излагает свой план. По доброму античному обычаю всякая реформа должна быть подана как восстановление старинных порядков, со временем искажившихся и пришедших в упадок. Пародируя ученую историографию, которая в это время выработала метод восстановления прошлого с помощью изучения пережитков, Писфетер «доказывает», что птицы некогда владели миром; опоясанный стеною город в воздухе будет средством восстановить эту власть. Проект получает одобрение хора, и оба афинянина приняты в птичье сообщество. За агонем следует парабаса. Вопреки традиции, Аристофан использует ее здесь не для личной полемики, а связывает с сюжетом. Хор разворачивает перед зрителями пародийную космогонию, согласно которой птицы древнее богов и людей, и прославляет птичье могущество. Вторая половина «Птиц» значительно теснее сплетена с сюжетом, чем в других комедиях карнавального типа, но сохранена внешняя форма эпизодических сценок, вместе с героем-шутом, который прогоняет плеткой незваных гостей. К торжественному основанию птичьего города Тучекукуевска прибывают с земли сначала нищий поэт, слагатель гимнов, затем прорицатель с оракулами, потом известный афинский геометр Метон с проектом научной планировки нового города, наконец, надсмотрщик и продавец законопроектов. Всех их Писфетер с позором изгоняет из Тучекукуевска; только с нищим поэтом он поступает мягче и дает ему в подарок рубашку. Усилиями мириад

птиц уже создана стена вокруг города, но тут начинают беспокоиться боги, не получающие больше жертв. Вестница богов, Ирида, встречает со стороны Писфетера лишь насмешки: боги теперь не страшны. Люди с восторгом принимают птичью власть и посылают Писфетеру золотой венок. Они стекаются отовсюду, желая быть принятыми в число птиц. Тут снова приходится отгонять нежелательных пришельцев. Олимпийцы тоже смиряются. Старый ненавистник богов и друг человечества Прометей тайно сообщает, что изголодавшиеся боги согласятся на любые условия мира, и по его совету Писфетер требует, чтобы Зевс передал ему свой скипетр и выдал за него свою прекрасную дочь Василию (т. е. «Царицу» — Василису Прекрасную русских сказок). Посольство богов, в составе Геракла, Посидона и «варварского» бога Трибалла, принимает условия; особенно ратует за это Геракл, прельщенный жареной дичью. Писфетер немедленно отправляется на небо за скипетром и невестой, и пьеса заканчивается, как обычно, свадебной процессией. Эта «сказочная» комедия о птичьем царстве, замечательная по богатству и смелости фантазии, выделяется также свежестью и оригинальностью лирических партий, в которых хор призывает «Музу лесной чащи».

Несколько отличаются от привычного карнавального типа те комедии, в которых ставятся проблемы не политического, а культурного порядка. Уже первая (не дошедшая) комедия Аристофана «Пирующие» (427 г.) была посвящена вопросу о старом и новом воспитании и изображала дурные последствия софистического обучения. К этой же теме Аристофан вернулся в комедии «Облака» (423 г.), высмеивающей софистику; но «Облака», которые автор считал самым серьезным из дотоле написанных им произведений, не имели успеха у зрителей и получили третий приз. Впоследствии Аристофан частично переработал свою пьесу, и в этой второй редакции она дошла до нас.

Старик Стрепсиад, запутавшийся в долгах из-за аристократических замашек своего сына Фидиппида, прослышал о существовании мудрецов, которые умеют делать «более слабое более сильным» (стр. 102), «неправое правым», и отправляется на выучку в «мыслильню». Носителем софистической науки, выбранным в качестве объекта комедийного изображения, является Сократ, хорошо известное всем афинянам лицо, чужак по манерам, одна «силеновская» наружность которого уже сама по себе подходила для комической маски. Аристофан сделал его собирательной карикатурой на софистику, приписав ему теории различных софистов и натурфилософов, от которых реальный Сократ был во многих отношениях очень далек. В то время как исторический Сократ проводил обычно все свое время на афинской площади, ученый шарлатан «Облаков» занимается вздорными исследованиями в «мыслильне», доступной лишь посвященным; окруженный «выцветшими» и тощими учениками, он в подвесной корзине «парит в воздухе и размышляет о солнце». Сократ принимает Стрепсиада в «мыслильню» и проделывает над ним обряд «посвящения». Беспредметная и расплывчатая мудрость софистов символизируется в хоре «божественных» облаков, почитание которых отныне должно заменить традиционную религию. В дальнейшем пародируются как естественно-научные теории ионийских философов, так и новые софистические дисциплины, например грамматика. Стрепсиад оказывается, однако, неспособным к восприятию всей этой пре-

мудрости и посылает вместо себя сына. От теоретических вопросов сатира переходит в область практической морали. Перед Фидиппидом состязаются в «агоне» Правда («Справедливая речь») и Кривда («Несправедливая речь»). Правда восхваляет старое строгое воспитание и его благие результаты для физического и нравственного здоровья граждан. Кривда защищает свободу вожделений. Кривда побеждает. Фидиппид быстро овладевает всеми необходимыми уловками, и старик спроваживает своих заимодавцев. Но вскоре софистическое искусство сына обращается против отца. Любитель старых поэтов Симонида и Эсхила, Стрепсиад не сошелся в литературных вкусах с сыном, поклонником Эврипида. Спор перешел в драку, и Фидиппид, поколотив старика, доказывает ему в новом «агоне», что сын вправе бить отца. Стрепсиад готов признать силу этой аргументации, но, когда Фидиппид обещает доказать и то, что законно бить матерей, взбешенный старик поджигает «мыслильно» атеиста Сократа. Комедия кончается, таким образом, без обычной обрядовой свадьбы. Следует, однако, иметь в виду, что, согласно античному сообщению, нынешняя заключительная сцена и состязание Правды с Кривдой введены поэтом лишь во второй редакции пьесы.

Во второй части комедии сатира имеет гораздо более серьезный характер, чем в первой. Образованный и чуждый всяких суеверий Аристофан отнюдь не является мракобесом, врагом науки. В софистике его пугает отрыв от полисной этики: новое воспитание не закладывает основ для гражданских доблестей. С этой точки зрения выбор Сократа в качестве представителя новых течений не был художественной ошибкой. Сколь ни велики были расхождения между Сократом и софистами по ряду вопросов, его объединяло с ними критическое отношение к традиционной морали полиса, которую Аристофан защищает в своей комедии.

Таких же взглядов держится Аристофан по отношению к новым литературным направлениям. Он нередко высмеивает модных лирических поэтов, но основная его полемика обращена против Эврипида, как виднейшего представителя новой школы в ведущем поэтическом жанре V в. — трагедии. Насмешки над Эврипидом и его оборванными хромыми героями мы находим уже в «Ахарнянах»; специально против Эврипида направлена пьеса «Женщины на празднике Фесмофорий» (411 г.), но наиболее принципиальный характер полемика Аристофана получает в «Лягушках» (405 г.).

Комедия эта распадается на две части. Первая изображает путешествие Диониса в царство мертвых. Бог трагических состязаний, обеспокоенный пустотой на трагической сцене после недавней смерти Эврипида и Софокла, отправляется в преисподнюю, чтобы вывести оттуда своего любимца Эврипида. Эта часть комедии наполнена шутовскими сценами и зрелищными эффектами. Трусливый Дионис, запасшийся для опасного путешествия львиной шкурой Геракла, и раб его Ксанфий попадают в различные комические положения, встречаясь с фантастическими фигурами, которыми греческий фольклор населял царство мертвых. Дионис со страху постоянно меняется ролями с Ксанфием и каждый раз во вред себе. Свое наименование комедия получила по хору лягушек, которые во время переправы Диониса в преисподнюю на челноке Харона поют свои песни с рефреном «брекекекекс, коакс, коакс»; хор этот использован лишь в одной сцене и в дальнейшем заменен хором мистов (т. е. приобщив-

шихся к мистериям). Парод хора мистов любопытен для нас тем, что представляет собой литературное воспроизведение культовых песен в честь Диониса, послуживших одним из истоков комедии. Гимнам и насмешкам хора предшествует здесь составленная в анапестах вступительная речь предводителя, культовый прототип комедийной парабасы.

Проблематика «Лягушек» сосредоточена во второй половине комедии, в «агоне» Эсхила и Эврипида. Недавно прибывший в преисподнюю Эврипид претендует на трагический престол, до тех пор бесспорно принадлежавший Эсхилу, и Дионис приглашен в качестве компетентного лица быть судьей состязания. Победителем оказывается Эсхил, и Дионис уводит его с собой на землю, вопреки своему первоначальному намерению взять Эврипида. Состязание трагических поэтов в «Лягушках», частично пародирующее софистические методы оценки литературных произведений, является для нас древнейшим памятником античной литературной критики. Разбирается стиль обоих соперников, их прологи, музыкально-лирическая сторона их драм. Наибольший интерес представляет первая часть состязания, в которой рассматривается основной вопрос о задачах поэтического искусства и в частности о задачах трагедии. Поэт — учитель граждан.

Отвечай мне: за что почитать мы должны и венчать похвалою,  
поэтов?

— спрашивает Эсхил.

Ответ Эврипида гласит:

За правдивые речи, за добрый совет и за то, что разумней и  
лучше

Они делают граждан родимой земли.

С этой позиции, принятой обоими соперниками за исходную, трагедия Эсхила оказывается достойной преемницей древних поэтов:

По заветам Гомера в трагедиях я сотворил величавых героев —  
И Патроклов и Тевкров с душой, как у льва. Я до них хотел  
граждан возвысить,

Чтобы вровень с героями встали они, боевые слышавши трубы.

Что же касается Эврипида, то его герои по своим патологическим страстям и близости к среднему уровню не могут служить образцами для граждан. Величавости образов трагедии должны соответствовать возвышенные речи, возвышенная наружность действующих лиц, все то, от чего Эврипид сознательно отказался. Аристофан отнюдь не закрывает глаз на недостатки трагедий Эсхила, на их малую динамичность, на патетическую перегруженность стиля, но обыденность языка эврипидовских персонажей и софистические ухищрения их речей представляются ему недостойными трагедии.

Не сидеть у ног Сократа,  
Не болтать, забыв про Муз,  
Позабыв про высший смысл  
Трагедийного искусства, —  
В этом верный, мудрый путь,

— заключает хор по окончании состязания. Здесь снова выступает образ Сократа, как представителя софистической критики, подрываю-

щей идеологические основы трагедии. В новых идейных течениях Аристофан справедливо усматривает угрозу для воспитательной роли, которую играла до тех пор в греческой культуре поэзия. Действительно, начиная с софистического периода, поэзия перестает быть важнейшим орудием обсуждения мировоззренческих проблем, и эта функция переходит к прозаическим литературным жанрам, к ораторской речи и философскому диалогу.

«Лягушки», поставленные незадолго до решительного поражения Афин в Пелопоннесской войне и распада афинской морской державы, представляют собой последнюю известную нам комедию «древнего» типа. Позднейшие произведения Аристофана значительно отличаются от прежних и свидетельствуют о начинающемся новом этапе в развитии комедии.

Уже во вторую половину Пелопоннесской войны политическая обстановка не благоприятствовала свободе издевки над видными государственными деятелями. Начиная с «Птиц», у Аристофана ослабевает резкость политической сатиры, ее злободневность и конкретность. Окончательный удар комедийной вольности был нанесен несчастным исходом Пелопоннесской войны. В обессиленных Афинах политическая жизнь уже не имела прежнего бурного характера, и в массах упал интерес к текущим политическим вопросам. Мелкие землевладельцы, к настроениям которых Аристофан всегда чутко прислушивался, были настолько разорены, что участие в народном собрании, отвлекавшее крестьянина от его работы, стало оплачиваться. Злободневная политическая комедия потеряла почву; есть сведения, правда смутные, что свобода комедийного осмеяния подверглась законодательным ограничениям.

С изменением характера комедии упала роль хора, того комоса, который являлся прежде основным носителем обличительного момента. И здесь известные признаки упадка наблюдаются уже в конце V в. Так, первая часть парабасы («парабаса» в собственном смысле слова), которая в ранних комедиях Аристофана служила для полемики поэта с его литературными и политическими противниками, в «Птицах» и «Женщинах на празднике Фесмофорий» поставлена в связь с сюжетом, а в «Лисистрате» и «Лягушках» совершенно устранена. В IV в. роль хора уже совсем ослабевает; песни, которые он исполняет между отдельными эпизодами комедии, имеют характер вставных номеров, которые при издании комедии не вносятся в ее текст. Однако и в новых политических условиях Аристофан не отказывается от постановки социальных проблем в форме типичного для «древней» комедии карнавального сюжета с «перевернутыми» общественными отношениями. В своих последующих известных нам комедиях он возвращается к теме социальной утопии. Тема эта была актуальна и в серьезной литературе. Тяжелый кризис начала IV в., резкое имущественное расслоение внутри греческих общин, обнищание больших масс свободных граждан, — все эти симптомы распада полиса вызывали поиски новых форм государственного строя. Возник ряд утопических проектов идеального государства. Характерной чертой этих рабовладельческих утопий является реакционная идеализация полисной «совместной частной собственности», мысль о создании государства-рабовладельца, в котором «праждане» кормились бы на равных правах за счет рабского труда. Самый известный из этих проектов — «Государство» Платона, в котором люди разделены на

три класса — ремесленников, воинов и философов, причем для потребляющих классов, т. е. воинов и философов, Платон предлагает отменить частную собственность и семью. Карикатуру на такого рода утопии представляет собой комедия Аристофана «Женщины в народном собрании» («Законодательницы», 392 г.): женщины, захватив власть, устанавливают общность имущества и общность жен и мужей, что приводит к различного рода комическим конфликтам на имущественной и любовной почве.

Более сказочный характер имеет утопия в комедии «Плутос» («Богатство», 388 г.). Бедняк Хремил, захватив слепого Плутоса, бога богатства, излечивает его от слепоты. Тогда все на свете переворачивается: честные люди начинают жить в достатке, зато плохо приходится ябеднику и богатой старухе, до тех пор деньгами удерживавшей при себе молодого любовника; боги и жрецы оказываются ненужными и спешат пристроиться к новому порядку. Серьезный характер в этой комедии имеет «агон». В нем выступает Бедность и доказывает, что нужда и труд, а не богатство и безделье являются источниками культуры. Бедность ставит убийственный для всех античных утопий вопрос: кто же будет трудиться и производить, если все будут богачами-потребителями? Рабы, — гласит стереотипный ответ. А кто возьмет на себя труд ловли и продажи рабов? Ответа на это нет. «Ты не убедишь меня, даже если убедишь!», — восклицает Хремил и прогоняет Бедность.

Творчество Аристофана завершает один из самых блестящих периодов в истории греческой культуры. Он дает сильную, смелую и правдивую, зачастую глубокую сатиру на политическое и культурное состояние Афин в период кризиса демократии и наступающего упадка полиса. В кривом зеркале его комедии отражены самые разнообразные слои общества, мужчины и женщины, государственные деятели и полководцы, поэты и философы, крестьяне, городские обыватели и рабы; карикатурные типические маски получают характер четких, обобщающих образов. Поскольку Аристофан для нас является единственным представителем жанра «древней» комедии, нам трудно оценить степень его оригинальности и определить, чем он обязан своим предшественникам в трактовке сюжетов и масок, но он всегда блещет неиссякаемым запасом остроумия и яркостью лирического таланта. Простейшими приемами он достигает самых острых комических эффектов, хотя многие из этих приемов, беспрестанно напоминающие нам о том, что комедия возникла из «фаллических» игр и песен, могли казаться в более поздние времена слишком грубыми и примитивными.

Специфические особенности древне-аттической комедии были настолько тесно связаны с политическими и культурными условиями жизни Афин V в., что воспроизведение стилизованных ее форм в позднейшие времена возможно было только в экспериментальном порядке. Такие эксперименты мы находим у Расина, Гете, романтиков. Писатели, действительно близкие к Аристофану по типу своего дарования, как например Рабле, работали в другом жанре и пользовались иными стилизованными формами.

### 5) Средняя комедия

Устранение политического момента и ослабление роли хора привели к тому, что аттическая комедия пошла в IV в. по пути, наме-

ценным у Эпихарма. Античные ученые называли ее «средней» комедией. Комедийная продукция этого времени весьма велика. Древние насчитывали 57 авторов, из которых самыми известными были Антифан и Алесксид, и 607 пьес «средней» комедии, но ни одна из них не сохранилась полностью. До нас дошло лишь большое количество заглавий и ряд фрагментов. Этот материал позволяет сделать вывод, что в «средней» комедии большое место занимали пародийно-мифологические темы, причем пародировались не только самые мифы, но и трагедии, в которых эти мифы разрабатывались. Самым популярным трагическим писателем был в это время Эврипид, и его трагедии чаще всего пародировались (например «Медея», «Вакханки»). Другая категория заглавий свидетельствует о бытовой тематике и о разработке типических масок: «Живописец», «Флейтистка», «Поэтесса», «Врач», «Парасит» и т. п. Героями комедии часто оказываются иноземцы: «Лидиец», «Беотянка». Характерная для «древней» комедии грубость насмешки здесь смягчалась. Это не значит, однако, что в комедии перестали выводить живые современники; старый обычай сохранился, но только выводимые фигуры принадлежат уже к другой среде, к другой сфере городских «знаменитостей». Это — гетеры, моты, повара. Еда и любовь, исконные мотивы карнавальнoй обрядовой игры, продолжают оставаться характерными для «средней» комедии, но только в новом, более близком к быту оформлении. За счет уменьшения карнавальнoй беспорядочности и шутовского, «клоунского» момента выросло более строгое и законченное драматическое действие, часто основанное на любовной интриге. «Средняя» комедия составляет переходный этап к «новой» аттической комедии, комедии характеров и комедии интриги, развившейся в конце IV в., к началу эллинистического периода.

### ГЛАВА III

#### ПРОЗА V—IV вв.

Литературная проза, возникшая в VI в. в Ионии, интенсивно развивается в течение последующих двух столетий. Сфера применения стихового слова, до тех пор являвшегося универсальным орудием литературного творчества, неуклонно суживается; проза оттесняет поэзию, заменяя ее в целом ряде областей. Как возникновение прозы (стр. 93 сл.), так и ее рост связаны с распадом мифологического мирозерцания, с развитием критической и научной мысли. Софистическое движение, наносящее сокрушительный удар полисной идеологии, является переломным периодом также и в истории греческой прозы. С последней четверти V в. удельный вес прозы возрастает настолько, что она становится господствующей отраслью греческой литературы, вплоть до конца аттического периода.

Дософистическая проза развивается в тех двух направлениях, которые наметились с самого ее возникновения в Ионии. Это, во-первых, научно-философская проза, а затем — историко-повествовательная. Софистика присоединяет к этим жанрам различные виды «речей» и новые художественные формы философского изложения. Тогда устанавливаются три основные отрасли, по которым античная литературная теория классифицировала художественную прозу: историография, красноречие и философия. Вне этой

классификации остаются различные виды деловой и научной прозы, для которых художественная стилизация не считается обязательной, как то: юридические документы или сочинения по отдельным областям знания (математика, медицина и т. д.), предназначенные для узкого круга специалистов. Из памятников специально научной литературы рассматриваемого периода заслуживает упоминания собрание медицинских трактатов V—IV вв., объединенное традицией под именем знаменитого врача, Гипократа из Коса (родился около 460 г.). Это — так называемый «гипократовский корпус»; некоторые произведения, входящие в его состав (например «О священной болезни», «О воздухах, водах и местностях», «О древней медицине»), представляют большой интерес с точки зрения освобождения научной мысли от религиозных суеверий и выработки строго научного метода исследования. Гипократовский корпус свидетельствует о том, что в областях специального знания выработался свой, особый литературный стиль, простой, точный и непритязательный, резко отличный от стиля художественной прозы.

Языком прозы первое время оставался ионийский диалект. С конца V в. центр художественной прозы переходит в Афины, и функция общегреческого литературного языка закрепляется — на этот раз уже окончательно — за аттическим диалектом.

### 1. Историография

Первый представитель художественной историографии, труд которого дошел до нас полностью, это — Геродот; древние сами называли его «отцом истории».

Геродот родился около 484 г. в Галикарнассе, греческой колонии на малоазийском побережье, находившейся под властью карийских князей, вассалов Персии. Дорийская по своему этническому происхождению, колония эта являлась ионийской по культуре и языку. В молодости Геродот, принадлежавший к знатному и богатому роду, принимал активное участие в политической жизни своей родины, но затем вынужден был покинуть ее; в начале 40-х гг. он предпринял ряд путешествий по различным областям Греции и персидского царства, собирая по примеру ионийных логографов исторические и этнографические сведения о чужеземных народах. Он побывал и в греческих колониях северного Причерноморья, и в Египте, и в Финикии, и в Вавилоне, и во многих общинах европейской Греции, но второй, духовной родиной его сделались Афины. Здесь он сошелся с кругом Перикла, особенно с Софоклом, к которому он был очень близок по мировоззрению. Когда в 444 г. в южной Италии была основана, под руководством Афин, общегреческая колония Фурии, Геродот получил там земельный надел и право гражданства. К Афинам и их демократическому строю Геродот относится с величайшим сочувствием; заканчивая свой труд в напряженной политической обстановке начала Пелопоннесской войны, он усиленно выдвигает историческую роль Афин и их заслуги перед Элладой.

Произведение свое автор называет «историей», что в переводе означает «изыскание». Впоследствии «история» Геродота получила заглавие «Музы» и была разделена на девять книг, соответственно числу Муз. Цель труда — «дабы от времени не изгладились из памяти деяния людей и не были бесславно забыты великие и

удивления достойные дела, совершенные как эллинами, так и варварами, в особенности же — причина, по которой они вступили в войну между собой». Геродот является представителем чисто повествовательной истории; его изложение — рассказ о достопримечательностях земель и народов, о судьбах государств и отдельных людей.

Ранние ионийские «логографы» давали обычно разрозненные описания отдельных местностей и племен, уделяя много внимания мифическим временам. В отличие от них Геродот располагает весь огромный материал, собранный им как из письменных и устных источников, так и на основании личных впечатлений, вокруг единой темы, относящейся к недавнему прошлому. Тема эта — борьба между Европой и Азией, которая привела к греко-персидским войнам. Она служит рамкой, в которую вставляются рассказы о различных странах, по мере того как они входят в поле зрения повествователя. Геродот начинает с покорения ионийских городов лидийцами. Это дает ему основание рассказать историю Лидии до покорения ее персами, а затем историю персидской державы, экспансия которой позволяет ввести в изложение Вавилон, подробную историю Египта, описание Скифии, Ливии и Фракии, наконец, ряд событий из греческой истории, хронологически параллельных рассказу о персах. Та часть 4-й книги Геродота, которая посвящена Скифии, представляет собой древнейший связный письменный источник для истории народов, живших на территории СССР. Вторая половина труда Геродота (с 5-й книги) повествует о греко-персидских войнах. Здесь изложение уже гораздо реже прерывается отступлениями и вставными рассказами. Тенденция этой части — прославление афинян как «спасителей Эллады». Вместе с тем Геродот чужд какой-либо враждебности по отношению к персам (ср. «Персов» Эсхила). С научной стороны история Геродота еще глубоко архаична. У него очень наивные представления о движущих силах исторического процесса, свойственные до-софистическому периоду развития греческой мысли. Питомец ионийской культуры, Геродот в известной мере рационалист, но рационализм его не идет дальше скептического отношения к некоторым грубым представлениям народной веры. Подобно Эсхилу и Софоклу, Геродот не сомневается в том, что божество управляет миром и повседневно вмешивается в дела людей. Он верит в сны и оракулы. Божественное возмездие за неправду и «чрезмерность», зависть богов к человеческому счастью — все это представляется Геродоту реальными силами истории, действие которых он показывает на изображениях превратностей человеческой судьбы. В соответствии с этой установкой Геродот, при всей своей добросовестности и правдивости, отличается легковерием и включает в свое повествование большое количество легендарного и анекдотического материала.

Сочетание историко-географической и этнографической учености с искусством новеллистического повествования — характерная особенность Геродота. Легендарный элемент представляет собой ту сферу, в которой с наибольшей яркостью проявляется его мастерство рассказчика. Ионийская новелла (стр. 96) нашла в лице Геродота передатчика, воспроизводящего и содержание и стиль фольклорного рассказа. Пластичность изображения и яркость характеристики обеспечили Геродоту почетное место в мировой повествовательной литературе, и сокровищница преданий, сохраненная им, неоднократно перерабатывалась в литературе нового времени, вплоть до рассказа

Л. Н. Толстого «Много ли человеку земли нужно», основанного на скифском предании, сообщаемом у Геродота. Такие рассказы, как Крез и Солон, чудесное спасение Ариона, юность Кира, по своей популярности могут сравниться лишь со сказаниями гомеровского эпоса.

Следующее по времени из дошедших до нас исторических произведений принадлежит афинянину Фукидиду, самому выдающемуся историку античности. Лишь одно поколение отделяет его от Геродота и, тем не менее, составленная Фукидидом история Пелопоннесской войны представляет собой в научном отношении огромный шаг вперед по сравнению с Геродотом и является наивысшим достижением античной историографии. Вместе с тем история Фукидида — первый значительный памятник аттической прозы. Геродот писал по-ионийски; начиная с Фукидида, греческая художественная историография переходит к аттическому диалекту.

Фукидид родился около 460 г. Богатый рабовладелец, связанный с афинской знатью и с царями Фракии, в которой он владел золотыми приисками, Фукидид был питомцем аттической культуры времени Перикла. От ранней софистики он усвоил скептическое отношение к религиозно-мифологическому миросозерцанию и критический подход ко всевозможным традициям и авторитетам; с критической направленностью мысли у Фукидида сочетаются ясность и трезвость суждений в политических вопросах и выпестованный аттической трагедией интерес к мотивам человеческого поведения. В его истории запечатлен политический опыт афинской морской державы и ее соперничества с государствами Пелопоннеса. Война, к которой это соперничество привело, заинтересовала Фукидида с момента своего возникновения. Вскоре ему пришлось принять личное участие в войне, и в 424 г. он командовал афинским флотом, действовавшим у фракийского побережья. Неудачное ведение военных операций заставило Фукидида удалиться в изгнание, и он около 20 лет провел вне Афин, отдавая свои досуги собиранию материалов по истории войны. Лишь по окончании ее он получил возможность вернуться в Афины (в 404 г.) и через несколько лет умер, не завершив своего труда.

История Фукидида была впоследствии разбита на восемь книг. Первая книга имеет вводный характер. Фукидид рассматривает причины войны, различая при этом непосредственные поводы к ней и более глубокую причину, а именно — рост афинского могущества после греко-персидских войн. Всему изложению предпослан вступительный очерк более раннего периода греческой истории с целью показать, что в этот период не было могущественных государств и не происходило таких военных столкновений, которые могли бы по своему значению быть приравнены к Пелопоннесской войне. Повествование о войне, начинающееся со второй книги, расположено в строго хронологическом порядке, по летним и зимним кампаниям каждого года. Оно должно было быть доведено, по замыслу автора, до окончательного поражения Афин в 404 г., но обрывается на летней кампании 411 г.

Предметом изложения у Фукидида является, таким образом, современная история, в отличие от его предшественников, рассказывавших преимущественно о прошлом. В связи с этим он выдвигает новое требование к историческому повествованию, требование максимальной точности и критической проверки каждого сообще-

мого факта. «Я не считал согласным с своей задачей, — пишет Фукидид, — записывать то, что узнавал от первого встречного, или то, что я мог предполагать, но записывал события, очевидцем которых был сам, и то, что слышал от других, после точных, насколько возможно, исследований относительно каждого факта, в отдельности взятого. Изыскания были трудны, потому что очевидцы отдельных фактов передавали об одном и том же неодинаково, но так, как каждый мог передавать, руководствуясь симпатией к той или другой из воюющих сторон или основываясь на своей памяти». Трудность критической проверки фактов современной истории заставляет Фукидиду с еще большим недоверием относиться к преданиям о прошлом. «То, что предшествовало этой войне и что происходило в еще более ранние времена, невозможно было, за давностью времени, исследовать с точностью». Во вступительном очерке древнего периода греческой истории Фукидид ограничивается поэтотому лишь попыткой воссоздать общую картину развития, не ручаясь за достоверность отдельных сведений; свои соображения о культурном состоянии древней Эллады он подтверждает ссылками на сохранившиеся в быту обычаи более отсталых греческих племен, на могильные находки, на особенности местоположения греческих городов. Фукидид можно с полным основанием считать основоположником исторической критики. Характерно, однако, для античного мировоззрения, что Фукидид не считает возможным усомниться в действительном существовании героев греческой мифологии, Миноса, Агамемнона и других; он полагает лишь, что их деяния изукрашены поэтическим вымыслом. Новеллистический элемент, разумеется, устранен из истории Фукидиды. Он резко отмежевывается от логографов, «сложивших свои рассказы в заботе не столько об истине, сколько о приятном впечатлении для слуха: ими рассказываются события, ничем не подтвержденные и за давностью времени, когда они были, превратившиеся большей частью в невероятное и сказочное».

Другим крупным научным достоинством труда Фукидиды является глубина политического анализа описываемых событий. Историк показывает неизбежность агрессивной внешней политики Афин, которая не могла не привести к столкновению со Спартой. Во многих случаях он умеет даже учитывать значение материальных факторов. От сверхъестественных агентов истории, которые постоянно действуют у Геродота, зависти богов и божественного возмездия, у Фукидиды не остается и следа. Он понимает значение случайности в историческом процессе, но «случай» не становится у него сверхъестественной силой. Уже древние называли Фукидиды «безбожником»; это, конечно, не мешало ему признавать роль религии и веры в орakулы, как факторов психологического порядка.

К ценным качествам Фукидиды, как историка, принадлежит наконец, его беспристрастие, по крайней мере во всем, что касается внешнеполитических отношений. Оставаясь афинским патриотом, он не скрывает темных сторон афинской политики и воздает должное военным противникам Афин. В вопросах внутренней политики Фукидиду не всегда удается удержаться на этой высоте, и, например, деятельность ненавистного ему вождя радикальной демократии Клеона не получает справедливой оценки. Представитель рабовладельческой верхушки, Фукидид является по своим личным политическим взглядам сторонником весьма умеренной демократии.

В гордом сознании своего научного превосходства над предшественниками, Фукидид заканчивает свое вступление следующими словами: «Быть может изложение мое, чуждое басен, покажется менее приятным для слуха; зато его сочтут достаточно полезным все те, которые пожелают иметь ясное представление о минувшем, могущем, по свойству человеческой природы, повториться когда-либо в будущем в том же самом или в подобном виде. Мой труд рассчитан не столько на то, чтобы послужить предметом словесного состязания в данный момент, сколько на то, чтобы быть достоянием навеки».

Эти слова все же свидетельствуют о том, что Фукидид, умеющий давать глубокие и правильные объяснения конкретных исторических событий, в своих теоретических взглядах на исторический процесс не идет дальше выведения его из «свойств человеческой природы», т. е. из психологии. По способу изложения история Фукидида сохраняет свойственный всей античной историографии характер художественного повествования. Только вступительный очерк древнего периода Греции построен как исследование, с приведением аргументов. Повествование Фукидида отличается своей «объективностью»: автор как бы самоустраняется из рассказа и очень редко выступает с личными суждениями. Он обычно избегает даже прямой характеристики исторических деятелей, характеризуя их лишь собственными их действиями и речами или тем впечатлением, которое их поступки и слова производят на других. Отдельная личность интересует Фукидида только в меру ее участия в исторических событиях. Моменты чисто биографического порядка Фукидид опускает.

Сохраняя строгую фактичность изложения, он достигает значительных художественных эффектов наглядностью рассказа и драматической группировкой событий. Некоторые эпизоды истории Фукидида, например описание чумы в Афинах (во 2-й книге) или история сицилийской экспедиции (6—7-я книги), пользуются в этом отношении заслуженной славой в мировой литературе.

При всем том история Фукидида оставалась бы голой хроникой, если бы чисто повествовательные части ее не перемежались с речами, вложенными в уста исторических деятелей. Речи служат средством исторического осмысления событий, политическим и психологическим комментарием к ним. Фукидид сам признает фиктивный характер этих речей. «Речи составлены у меня так, как, по моему мнению, каждый оратор, сообразуясь всегда с обстоятельствами данного момента, скорее всего мог говорить о настоящем положении дел, причем я держался возможно ближе общего смысла действительно сказанного». Последняя оговорка далеко не всегда соответствует действительности: речи во многих случаях выражают мысли самого Фукидида. Излагая их не от собственного имени, а от лица разных ораторов, историк остается верным своему стилистическому принципу максимального самоустранения из рассказа. Речи иногда расположены попарно, и тогда они образуют словесные «состязания», освещающие вопрос с разных точек зрения. Фукидид создал для них своеобразный затрудненный стиль, в котором богатство мыслей борется со сжатостью словесного выражения. Эти речи охватывают самые различные политические проблемы, связанные с Пелопоннесской войной; многие из них полны глубокого интереса, но самой замечательной является та речь, которую произносит Перикл при погребении первых павших во время войны афинских воинов (книга 2,

главы 35—46), — панегирик демократическим Афинам, вложенный в уста того деятеля, в котором Фукидид видел воплощение государственной мудрости.

Труд Фукидида нашел ряд продолжателей, из которых, однако, ни один не сравнялся с Фукидидом ни по силе критической мысли, ни по глубине политического анализа. Самый известный из этих продолжателей — Ксенофонт (около 430—354 гг.), плодотворный, но поверхностный автор, писавший по самым разнообразным вопросам — историческим, экономическим, философским, военным. По происхождению афинянин, Ксенофонт был противником афинской демократии и поклонником Спарты. Одно время он увлекался модным у аристократической молодежи учением Сократа, но затем променял свои философские занятия на ремесло наемного воина. Он принял участие в походе Кира Младшего, претендента на персидский престол, против царя Артаксеркса (в 401 г.). Когда Кир погиб и его персидские сторонники примирились с царем, небольшой греческий отряд оказался изолированным в глубине огромного персидского государства. Ксенофонт играл видную роль в руководстве знаменитым «отступлением десяти тысяч» греческих пехотинцев, которое привело их от окрестностей Вавилона через Курдистан и горы Армении к Трапезунту. После этого похода Ксенофонт поступил на спартанскую службу и сблизился с руководителем спартанской политики, царем Агесилаем. Заочно осужденный в Афинах за измену родине, он жил в Элиде, около Олимпии, занимаясь сельским хозяйством, а на досуге литературными трудами. В 370 г. война между Спартой и Фивами заставила его переселиться в Коринф; афиняне, находившиеся в это время в союзе со Спартой, амнистировали Ксенофонта (367 г.), но на родину он уже более не возвращался и умер в Коринфе.

Реакционер в вопросах религии и политики, Ксенофонт обнаруживает уже тяготение к монархическому порядку, распространившееся в греческой рабовладельческой верхушке IV в. Он неоднократно возвращается в различных произведениях к образу идеального правителя, который личными качествами достигает того, что ему «охотно подчиняются». Преклонение перед личностью — характерная черта всего творчества Ксенофонта. Он с большим вниманием останавливается на индивидуальной характеристике отдельных исторических деятелей; искусство литературного портрета и составляет то новое, что внесено Ксенофонтом в греческую историографию.

Из исторических произведений Ксенофонта наибольшими литературными достоинствами отличается Анабасис («Поход Кира»), мемуары об экспедиции Кира и «отступлении десяти тысяч». Приключения греческого отряда в далеких странах дают материал для живого и интересного рассказа, в котором автор несколько преувеличивает свои личные заслуги и наделяет себя качествами образцового военачальника. Это самовосхваление послужило, вероятно, причиной того, что Ксенофонт издал «Анабасис» под псевдонимом Фемистогена Сиракузского и ведет рассказ о себе в третьем лице. Простое и безискусственное изложение перемежается с рассуждениями и речами. Характеристики, которые Ксенофонт дает Кире и погибшим греческим военачальникам, интересны как первые попытки сжатого индивидуального портрета, схватывающего важнейшие черты личности.

В «Греческой истории» (Hellenika), которая служит продолжением труда Фукидида, Ксенофонт уже не применяет прямой

характеристики и старается воспроизвести объективный стиль своего предшественника. Рассказ его начинается с событий 411 г., на изложении которых оборвался труд Фукидида, и доводится до битвы при Мантинее (362 г.). Подражание Фукидиду не идет, однако, дальше сохранения внешней повествовательной формы. Ксенофонт — осведомленный историк, но не глубокий и чрезмерно тенденциозный. Он часто допускает сознательные извращения, умалчивая об одних фактах и ложно освещая другие. «Божественное возмездие» у него опять становится действующей исторической силой. Основная тенденция «Греческой истории» — прославление Спарты и в частности царя Агесилая. Этому типичному спартанскому реакционеру Ксенофонт посвятил после его смерти особое произведение, хвалебную речь «Агесилай», в которой он, не стесняемый уже принципами объективного исторического стиля, подробно характеризует личность Агесилая и его «добродетели» в общественной и частной жизни. В этом жанре хвалебной характеристики образцом для Ксенофонта служили произведения известного оратора Исократа (стр. 180).

Наиболее полную разработку образа идеального правителя, как его понимает Ксенофонт, мы находим в «Киропедии» («Воспитание Кира»). Резонерство на политические и нравственные темы получает здесь псевдоисторическое обрамление в форме повести о жизни и деяниях Кира, основателя персидской монархии. Античное понимание «истории» было настолько широко, что могло включить в себя и это произведение, которое мы в настоящее время скорее бы причислили к жанру историко-нравоучительного романа. С историческим материалом Ксенофонт обращается здесь чрезвычайно свободно. Так, например, вопреки исторической действительности Кир оказывается покорителем Египта; умирает он естественной смертью среди детей и друзей, с которыми он ведет, на манер Сократа, прощальную нравоучительную беседу. В образе Кира совмещены черты Сократа и Агесилая. Положительные качества, которые Ксенофонт приписывает своему герою, изображены как результат правильного воспитания, в котором спартанская дисциплина объединена с нравственным учением Сократа. «Киропедия» очень показательна как для пристрастия Ксенофонта к поучительным рассуждениям, так и для его монархических взглядов, о которых достаточно ярко свидетельствует самый выбор восточного деспота в качестве идеальной фигуры. Многочисленные второстепенные персонажи «Киропедии» также представляют собою олицетворение различных добродетелей и пороков. Ксенофонт считал нужным ввести в свое повествование благородную любовь: прекрасная Панфея, сохраняющая в условиях плена верность своему мужу Абрадату, увещевает его храбро сражаться во имя любви к ней и умирает вместе с ним.<sup>1</sup>

Ксенофонта ценили в более поздней античности за простоту и непринужденность стиля, — качество, которое было чуждо последующим историкам. В историографии IV в. возобладали реторическое направление, заботившееся главным образом об эффектности изложения и пышности ораторского стиля; это направление, главными представителями которого были историки Эфор и Феопомп, связано с деятельностью упомянутого уже Исократа, составившей эпоху в истории греческого красноречия.

<sup>1</sup> О «сократических» произведениях Ксенофонта см. ниже, стр. 182.

## 2. Красноречие

Уже при рассмотрении гомеровских поэм приходилось указывать на сравнительно развитую технику построения речей (стр. 456). Строй гомеровского общества требует от «царей» искусства публичной речи, умения выступать в совете и на народном собрании. Оратор произносит свою речь, оживленно жестикулируя, размахивая скипетром, магическим символом власти и права слова на собрании. Старец Нестор — «громогласный вития» «Илиады». Красноречие рассматривается как дар богов, но вместе с тем и как искусство, которому надлежит обучать. Феникс, воспитатель Ахилла, должен научить своего воспитанника «хорошо говорить и смело действовать». («Илиада», кн. 9, ст. 443).

Это раннее греческое красноречие не оставило после себя письменных следов. Во время революций VII—VI вв. произносилось, несомненно, много речей, но значение этих речей ограничивалось впечатлением, произведенным на слушателей. Политические лозунги эпохи получали литературное выражение только в стиховой форме; наиболее выразительный пример этого — политические стихотворения Солона. Новые импульсы к развитию ораторского искусства получило в условиях демократической государственности V в. Афины и демократические общины Сицилии становятся центрами красноречия. Здесь уже намечаются будущие основные виды ораторской прозы. Это, во-первых, политическое красноречие, речь перед демосом. Блестящими ораторами были, по отзывам современников, вожди афинской демократии — Фемистокл, Перикл. Другой вид — судебная речь. И, наконец, в качестве нового, самого молодого вида к ним присоединяется эпидиктическое («торжественное», «парадное») красноречие, речи на публичных собраниях. Со времени греко-персидских войн в Афинах было установлено ежегодное поминальное торжество в честь погибших на войне и здесь произносилась надгробная речь (эпитафия), заменявшая старинный *thrènos* хоровой лирики (стр. 89). Однако и в V в. ораторское искусство еще долго оставалось без письменной фиксации, и о нем можно судить лишь по косвенным признакам, главным образом по его отражению в трагедии. Так, образцом судебной речи может служить речь Аполлона перед ареопагом в «Эвменидах» Эсхила. Более ясное представление мы имеем об афинском «эпитафий»; он имел «хвалебный» характер, содержал восхваление государства, мифологических и исторических предков, затем самих павших воинов и заканчивался словами утешения, обращенными к родственникам погибших, и призывом к молодежи — хранить доблесть предков.

Только софистика делает ораторскую речь литературным жанром. Критикуя всю систему традиционной религии и морали, перестраивая мировоззрение на рациональных началах, софисты отошли и от традиционных стиховых форм литературного изложения. Учителя «добродетели», они заменяли дидактический эпос и наставительную лирику различными видами прозы. В отличие от стилистически непритязательной ионийской науки софистическая проза, обращенная к гораздо более широкой аудитории, вступала в конкуренцию с поэзией не только как носительница нового содержания, но и в отношении художественной обработки. Софисты культивировали самые различные виды прозы — притчу, диалог, рассуждение, но с особым

вниманием они относились к ораторской речи. Эпидиктическая речь — одна из наиболее типичных форм софистического изложения. В связи с учением об относительности истины они придавали решающее значение субъективной убедительности речей, силе ораторского внушения. Задачей софистического преподавания было научить «хорошо и убедительно говорить» о политических и нравственных вопросах. Рядом с разработкой этих вопросов по существу шло создание художественного прозаического стиля и новой дисциплины, реторик (риторики), науки об ораторской речи.

Свою первую разработку реторика получила в Сицилии. Там уже около V в. появились попытки создать теорию судебной речи, указать способы ее построения и типические приемы аргументации. Цель этой аргументации — показать «правдоподобность» того изложения судебного спора, которое выгодно какой-либо из тяжущихся сторон. Решающую роль в развитии теории и самих форм художественного прозаического стиля античная традиция приписывает сицилийскому софисту Горгию (около 483—375 гг.). Иронический скептик в области теории познания, Горгий считает, что задачей словесного искусства является «обман», т. е. создание иллюзии. «Речь, — говорит он, — убеждая, обманывает душу». Речь — «волшебство», «заклинание», которое «зачаровывает» слушателя. Важнейшим средством зачаровывания служит у Горгия стиль речи, в котором он действительно пытается возвести ряд приемов фольклорного заклинания в художественный принцип. Характерными признаками его стиля являются многочисленные метафоры и так называемые «горгиевы» фигуры, т. е. членение предложения на части равного объема, соотношенные между собой смысловым противопоставлением и звуковыми повторами, особенно в конце каждой части, где они образуют своего рода рифму. Словесное искусство Горгия производило большое впечатление на современников. Сохранившиеся речи его относятся к эпидиктическому типу. Так, «Елена» представляет собой «шутку», речь в защиту парадоксального положения: доказывается, что Елена, бежавшая от мужа с Парисом, не заслуживает порицания. Жанр софистической «шутки» встречается затем и у учеников Горгия («Похвала мыши», «Похвала смерти»). Горгий писал по-аттически и приобрел ряд подражателей в Афинах, куда он приезжал и лично, в качестве посла от родного города. Одновременно с Горгием вопросами прозаического стиля занимался Фрасимах, разрабатывавший способы аффективного воздействия речи на слушателя; значительное внимание он уделял при этом вопросу о ритме прозаической речи.

Античная культура прозаической речи требует, таким образом, некоторой ориентации на поэтическую речь. Эпидиктическое красноречие, заменяющее поэзию, главным образом лирическую поэзию, сохраняет известное родство с ней. Это обнаруживается уже в способе ораторского произнесения речи. Греческий оратор говорит нараспев, меняя тональность в соответствии с аффективным содержанием речи, сопровождая свои слова гармоническими движениями тела. Об «актерском» моменте в красноречии говорится во всех античных руководствах по реторике, начиная с Фрасимаха. Старинное сочетание слова с пением и ритмическими телодвижениями (стр. 18) остается неизжитым в ораторской речи, и художественная разработка красноречия ставит одной из своих важнейших задач ритмическую и интонационную организацию прозы. Метрическому строю стиха соответ-

ствуется в красноречии прозаический ритм. Ритм, горгиевы фигуры, метафоричность — таковы требования, предъявляемые отныне к стилю художественной прозы.

В практическом красноречии и в других видах прозы эти принципы отделки стиля привились не сразу. Самый видный аттический судебный оратор конца V и начала IV в., Лисий (умер около 380 г.), еще не ритмизует своих речей.

Лисий был богатым метэком («пришельцем») и принадлежал к демократической партии. Во время правления «тридцати тиранов» его брат был казнен без суда, и имущество семьи было конфисковано. Лисий бежал и вернулся в Афины лишь после восстановления демократии в 403 г. Он стал профессиональным «логографом», т. е. «писателем речей»; так назывались в Афинах люди, составлявшие речи для других.

В античности не было ни государственного обвинения, ни предварительного судебного следствия. Уничтожив самоуправство родового периода, античное государство взяло на себя роль арбитра в спорных вопросах, но инициатива обвинения принадлежала даже в уголовных делах частным лицам; сами тяжущиеся должны были собирать весь необходимый для них материал и излагать его в своих речах. При этом порядок афинского судопроизводства требовал, чтобы стороны лично выступали с защитой своих претензий. Отсюда потребность в «логографах», к которым можно было бы обратиться за помощью при составлении речи. Суд, правда, разрешал, чтобы вместе с тяжущимся, в помощь ему, выступал какой-нибудь другой гражданин, но Лисий, не имевший прав афинского гражданства, должен был ограничиваться составлением письменных речей, которые затем произносились на суде заказчиком. Из сохранившихся судебных речей Лисия только одна произнесена им лично: это обвинительная речь против Эратосфена, убийцы брата Лисия.

Тип судебной речи был выработан еще до Лисия. Она начиналась с вступления, рассчитанного на то, чтобы снискать благожелательное внимание судей; затем шло повествование, т. е. изложение фактической стороны дела в том освещении, в каком это было желательно тяжущемуся; следующую часть составляли доказательства правильности изложения и полемика с противником, которого оратор старался всеми способами очернить, и тогда речь завершалась заключением. Вступление и заключение — наиболее стандартные части судебной речи, менее всего связанные с существом судебного спора; они состояли из «общих мест», пригодных для самых различных случаев, и существовали даже сборники типовых вступлений и заключений.

Лисий — адвокат-художник. Он не блещет ни ораторским пафосом, ни увлекательностью аргументации, ни эффектами изощренного стиля. Все эти качества были бы совершенно неуместны в устах тех людей среднего уровня, которые прибегали к услугам «логографа» и для которых он составлял свои речи. Стиль Лисия — простой, прозрачный и четкий. Искусство этого оратора состоит в том, чтобы создать у суда благоприятное впечатление от личности говорящего, чтобы ее характерный облик (это с — по античной терминологии) предстал в наиболее выгодном свете, сохраняя при этом всю свою естественность и жизненность. Выступает ли на суде честолюбивый аристократ или жадный до прибыли сухой делец, или инвалид-бала-

гур, или обманутый муж, — для каждого Лисий находит соответствующий его характеру, положению и культурному уровню стиль, подкупающий своей непринужденностью. Портрет, создаваемый речью, должен свидетельствовать в пользу произносящего ее; разумеется, портрет этот бывает иногда очень далеким от действительности.

Из традиционных частей судебной речи наибольшей художественностью отличается у Лисия повествование; это отмечала уже античная критика. В речи по делу об убийстве Эратосфена (быть может, то самое лицо, которое Лисий в свое время обвинял, как убийцу своего брата) повествовательная часть представляет собой законченную новеллу, отличающуюся большой точностью бытового рисунка. Заурядный афинянин Эвфилет убил любовника своей жены, Эратосфена. Лисий выбирает для Эвфилета простодушно наивный тон повествователя, с обилием бытовых деталей. Доверчивый муж, его молодая жена, любовник — покоритель сердец, рабыня-посредница — все эти фигуры получают живую и выпуклую характеристику. Интересно также повествование в обвинительной речи против Эратосфена, рисуемое немногочисленными, но сильными штрихами произвол «тридцати тиранов».

В древности под именем Лисия ходило свыше 400 речей, из которых 233 считались подлинными. До нас дошли 34 речи, с различной степенью литературной обработанности; относятся они к периоду между 403 и 380 гг.

Новая ступень в развитии аттического красноречия связана с именем Исократ (436—338). Исократ был учеником Горгия. Слабость голоса не позволяла ему выступать в качестве политического оратора, и он начал свою деятельность как «логограф». Впоследствии он перешел на составление эпидиктических речей и обучение красноречию. Около 390 г. он открыл в Афинах реторическую школу, которая вскоре приобрела большое значение. Многие выдающиеся деятели IV в., прославившиеся на самых различных поприщах, были учениками Исократ. Программу своей педагогической деятельности он изложил в речи «Против софистов». Реторика, по Исократу, — важнейшая общеобразовательная дисциплина, заключающая в себе основы морали и государственной мудрости; она включает в себе не только теорию стиля и ораторской речи, но вводит и в существо тех вопросов, о которых обычно говорят ораторы. Понятая таким образом реторика должна заменить по своей социально-педагогической роли поэзию, бывшую основой старинного греческого воспитания, и конкурирует с философией. Полемика Исократ в его программном произведении обращена как против философов, обещающих научить «истине» (Исократ остается на релятивистической позиции старых софистов), так и против учителей практического красноречия, у которых реторика была только формальной дисциплиной, лишенной мировоззренческого значения.

По мировоззрению своему Исократ — типичный представитель рабовладельцев IV в., интересы которых перерастали рамки старого полиса. Эпидиктическая речь становится у него формой публицистики. Речи эти уже не произносятся, а только издаются как политические памфлеты. Так, «Панегirik» («Речь на всеэллинском собрании») представляет собой прославление Афин, опубликованное непосредственно перед заключением второго афинского морского союза

(380 г.). Оратор призывает греческие общины к объединению под совместной гегемонией Афин и Спарты для экспансии на восток, в Персию. В период ожесточенной классовой борьбы и бесконечных войн между греческими общинами Исократ всегда становится на защиту той политики, которая выгодна зажиточным слоям населения. Он — самый яркий литературный выразитель монархических тенденций, идеологически подготовляющих македонское завоевание. Властители Кипра, сицилийский тиран Дионисий, наконец Филипп Македонский — все это адресаты речей и посланий, в которых Исократ призывает их взять на себя руководство общегреческими делами.

Как стилист, Исократ объединяет пути Горгия и Фрасимаха. Он — создатель пышного ритмизованного периода, с умеренным использованием горгиевых фигур. Стройный период, отдельные члены которого подчинены единству целого, с ритмическим приступом и ритмической концовкой, становится после Исократа нормой для художественной прозы. Всеобщее признание получил также и установленный Исократом принцип недопущения «зияния», т. е. столкновения гласных на стыке между двумя словами. Свою благозвучную и закругленную прозу Исократ противопоставляет стиху, как равноценный способ художественного выражения. «Виды прозы столь же многочисленны, — говорит он, — как и виды поэзии», и каждому виду поэзии может соответствовать аналогичный вид прозы. Так, поэтической дидактике у Исократ противостоит прозаическая наставительная речь («парэнеса»), поэтическому энкомиию — прозаическая похвальная речь. Таким прозаическим энкомием является «Эвагора», похвальная речь в честь умершего кипрского царя Эвагора. Исократ устанавливает здесь схему для биографии исторических деятелей, ставшую затем типичной. Он начинает с прославления предков Эвагора, рассказывает биографию своего героя, дает характеристику личности и кончает апофеозом, признавая Эвагора не то «богом среди людей», не то «смертным божеством». Ксенофонт в своем «Агесилае» (стр. 175) уже следует во многом схеме «Эвагора». Идеолог монархии, Исократ создает и те литературные формы, которые оказались живучими в придворном стиле эллинистических государей, а затем и римских императоров. Из его школы вышла реторическая историография (стр. 175, 232), характерная для последующего периода греческой литературы, так что Исократ во многих отношениях может быть признан основоположником всей позднейшей греческой прозы, вплоть до стиля византийских ораторов.

Если мастер эпидиктической речи Исократ является уже предтечей эллинизма, то в образе Демосфена (384—322), величайшего политического оратора IV в., воплощена борьба за независимость греческих общин и за сохранение полисного строя.

Сын состоятельного владельца оружейной мастерской, Демосфен осиротел в раннем детстве, и его состояние было расхищено недобросовестными опекунами. Упорной работой над собой он устранил физические недостатки, которые мешали ему сделаться оратором. Свою ораторскую деятельность он начал процессами против опекунов, затем стал заниматься составлением судебных речей. Речи эти отличаются живым, иногда не лишенным юмора повествованием и умелой аргументацией; но сила Демосфена не в этой области. Демосфен одним из первых разгадал опасность, которая грозила греческой независимости со стороны Македонии, и с 351 г. он начал,

в качестве политического оратора, а затем и руководящего государственного деятеля, борьбу против экспансии македонского царя Филиппа. С этого времени личная биография Демосфена оказывается неразрывно слитой с историей Афин. Ему приходилось при этом преодолевать инертность масс, иногда переменявшуюся с несвоевременными страстными вспышками, оппортунизм официальных руководителей афинского государства и демагогию македонской партии, поддерживаемую македонским золотом. Демосфен неустанно призывает афинян к энергичной политике, пытается создать коалицию греческих общин против македонской опасности. В «Олинфских речах» и «Речах против Филиппа» («Филиппики», 351—340 гг.) ораторский талант Демосфена звучит уже во всей своей мощи. К этому же времени относится большая речь «О недобросовестном посольстве», направленная против оратора Эсхина, одного из лидеров македонской группировки; наряду с ней, до нас дошла и защитительная речь Эсхина. С 340 г. Демосфен — признанный руководитель афинской политики, но уже в 338 г. битва при Херонее кладет конец греческой независимости. После этого Демосфен издал только одну значительную речь политического содержания, «Речь за Ктесифонта о венке».

В 336 г. некто Ктесифонт внес в народное собрание предложение увенчать Демосфена золотым венком за его деятельность по укреплению афинских стен после битвы при Херонее; венок этот предполагалось возложить на Демосфена во время представления новой трагедии, куда собирались зрители с разных концов Греции. Старый антагонист Демосфена Эсхин нашел формальные поводы, чтобы признать это предложение незаконным и привлечь Ктесифонта к суду. Процесс много раз откладывался и состоялся лишь в 330 г. И здесь до нас дошли обе речи, обвинительная — Эсхина и защитительная — Демосфена. Сущность процесса была, конечно, в оценке политики обоих деятелей, и их состязание привлекло огромную аудиторию из различных греческих общин. В «Речи о венке» Демосфен дает отчет во всей своей политической деятельности, доказывает, что его политика была единственно правильной и патриотической: павшие при Херонее так же погибли за свободу, как погибали их предки во время греко-персидских войн. Судьи вынесли решение в пользу Демосфена, и Эсхин вынужден был покинуть Афины.

Однако и Демосфен должен был в 324 г. отправиться в изгнание, запутавшись в деле о растрате денег, которые привез в Афины Гарпал, казначей Александра Македонского, изменивший своему царю. Демосфен утверждал, что истратил эти деньги на государственные нужды. Когда после смерти Александра вспыхнуло восстание против Македонии, Демосфен был призван обратно в Афины. Поражение Афин заставило его бежать и, окруженный македонцами, он принял яд (322 г.).

В противоположность холодному и бесстрастному Исократу Демосфен сочетает совершенное владение приемами ораторского искусства с пламенным пафосом борца. Он использует все выразительные средства речи, выработанные греческим красноречием, включая и прозаический ритм, и для каждого настроения он находит соответствующий тон. В его сжатом и суровом стиле звучит страстная убежденность, и сила аргументации захватывает слушателя. Эту силу признавали и его политические противники. Стилю Демосфена

античная риторика присвоила наименование «мощного». К силе слова присоединялась взволнованная жестикация, которой оратор придавал огромное значение в смысле воздействия на слушателей. В историю греческой литературы Демосфен вошел как завершитель аттического красноречия, последний и самый замечательный художник публичной речи в эпоху греческой независимости.

### 3. Философский диалог. Теория поэзии

V—IV века — период интенсивнейшего развития греческой философии, создания основных философских систем древности. К этому времени относится и материализм Демокрита, и идеализм Платона и, наконец, колеблющаяся между материализмом и идеализмом система Аристотеля, не говоря уже о многочисленных менее значительных мыслителях. В этот же период создается и специфическая форма художественного философского изложения — диалог: мыслитель излагает свои взгляды в форме спора какого-нибудь мудреца с противником или беседы его с учениками.

Греческая философия с самого своего возникновения пользовалась по преимуществу прозой (стр. 95), но это была деловая проза ионийской науки, не преследовавшая художественных задач. Эти задачи появились только у софистов, популяризовавших достижения философской мысли.

Литературными предшественниками философского диалога являются такие виды фольклорной прозы, как «пиры» или «состязания» мудрецов (стр. 96), содержащие и самый спор и его повествовательное обрамление. «Состязания в речах», хорошо известные из греческой драмы, составляли один из видов софистической прозы и нередко оказываются вкрапленными в исторические труды Геродота и Фукидида. У софистов, однако, преобладала не беседа, а «состязание» в связных речах, содержавших законченное изложение какого-либо взгляда. Диалог, как жанр философской прозы, окончательно оформился лишь в школе Сократа.

Ученики Сократа считали форму беседы, чередование вопросов и ответов, характерной особенностью метода своего учителя, отличавшей его от софистов. Они обычно составляли свои произведения в форме диалогов, главным действующим лицом которых являлся Сократ. К числу таких «сократических» авторов принадлежит, например, уже известный нам Ксенофонт. Его «Воспоминания о Сократе» содержат большое количество разговоров Сократа (действительных или мнимых) на различные темы, преимущественно морального содержания. Диалогический характер имеет и его «Домострой» — о ведении домашнего и сельского хозяйства. Образ Сократа не очень подходил для роли наставника в домоводстве, и Сократ становится здесь лишь передатчиком того, что он сам некогда слышал от прекрасного хозяина Исхомаха. В образе Исхомаха Ксенофонт опять выводит свою любимую фигуру правителя, которому охотно повинуются. Рассматривается вопрос об обращении с рабами, о роли жены в доме: Исхомах рассказывает, как он воспитал свою юную жену, вышедшую за него замуж в пятнадцатилетнем возрасте. Беседы Сократа в «Воспоминаниях» и «Домострое» не имеют повествовательного обрамления; в диалоге «Пир» Ксенофонт разворачивает большой сценарий, дающий любопытную картину афинского

быта. В таком оформлении диалога Ксенофонт следует, вероятно, по пути Платона, у которого имеется диалог с таким же названием и на ту же тему — о любви.

Платон (427—347) — основоположник античного идеализма. Происходя из родовитой аттической знати, он был в молодости учеником Сократа. После смерти Сократа у Платона начинаются годы странствований, заполненные, после пребывания в Мегарах, путешествиями в Кирену и Египет и троекратным посещением Сиракуз, где он, выступая с попытками реформ, принял близкое участие в борьбе политических партий при дворе тиранов Дионисия Старшего и Дионисия Младшего. В промежутке между первым и вторым путешествием в Сицилию, вероятно около 387 г., Платон основал в роде героя Академа (около Афин) свою школу, знаменитую «Академию».

Философское исследование связано у Платона с мистическими «прозрениями»; как «провидец», он вещает о загробной жизни души, об истинном мире вечных и неизменных «идей». Земные вещи, переходящие и изменчивые, — лишь отблески «идей», искаженные материальностью, которая представляется Платону «небытием». Высшая «идея», «идея» блага, есть божество; назначение человека — уподобиться божеству, путь к этому — философское созерцание. Свои глубочайшие убеждения Платон считает результатом «озарения», не выразимого словами. Здесь возможен только образный намек — метафора, сравнение, миф. Платон одновременно и мыслитель и художник, и его произведения представляют, помимо философского, также и литературный интерес. Все они, кроме одной только «Защитительной речи Сократа», имеют форму диалога.

В творчестве Платона можно наметить три периода. В свой первый, «сократический» период Платон еще строго следует методу своего учителя Сократа и ведет исследование главным образом в форме беседы, вопросов и ответов. В дальнейшем, когда у Платона вырабатывается самостоятельная система, рядом с беседой появляется и связное изложение. Философская аргументация чередуется с художественно обработанными «мифами». К этому периоду относятся наиболее совершенные по художественному оформлению диалоги (например «Пир», «Федон», «Федр»). Центральная роль попрежнему принадлежит Сократу. Новый поворот во взглядах Платона привел к тому, что, начиная с 60-х гг. IV в., Сократу отводится менее значительное место; в последнем труде Платона, «Законах», образ Сократа совершенно исчезает. Художественный момент в этих поздних диалогах заметно ослабевает.

Как литературные произведения, диалоги Платона интересны прежде всего искусством портретной характеристики. В дискуссии сталкиваются между собою не только мнения, но и их живые носители. Персонал диалогов многообразен: выступают философы, поэты, молодые люди из сократовского круга. Почти всегда это исторические лица, выведенные под их действительными именами; диалог обычно получает свое название по имени кого-либо из собеседников. Многие образы поданы сатирически, в особенности ненавистные Платону софисты, язвительную зарисовку которых мы находим, например, в диалоге «Протагор». Прикидываясь «простачком», Сократ легко изобличает их бахвальство и лжеученость. Это напоминает комедию с ее «учеными шарлатанами», и античная традиция

подтверждает, что Платон пользовался комедийными мотивами. Особенно ценил он сицилийского писателя Софрона (вторая половина V в.), который составлял прозаические «мимы», т. е. бытовые сценки в диалогической форме. Действующих лиц своих диалогов Платон индивидуализирует, не только указывая их позиции в философских вопросах, но и рисуя их поведение, манеру держаться; наконец, придавая каждому своеобразные стилистические черты, он имитирует и пародирует различные стили. Живой драматизм диалогов подчеркнут сценарием. Стечение публики по случаю приезда знаменитого софиста («Протагор»), пирушка после победы на трагических состязаниях («Пир»), прогулка в жаркий летний день («Федр»), предсмертное свидание Сократа с друзьями («Федон») создают обстановку, на фоне которой непринужденно возникает философская беседа. Поэтический характер имеют «мифы»: Платон изображает парение еще не воплотившейся души у границ наднебесных пространств и созерцание «истины» («Федр»), рисует картины загробного суда («Горгий», «Федон», «Государство»), повествует о сотворении мира («Тимей») или о происходившей в незапамятные времена борьбе идеального афинского полиса с могущественной, впоследствии затонувшей Атлантидой («Тимей» и «Критий»). Но, быть может, наивысшим художественным достижением Платона является созданный им образ Сократа. Под «силенообразной» нарвужностью этого иронического мудреца, с легкостью ниспровергающего ложные авторитеты, скрывается интеллектуальное и нравственное обаяние, стимулирующее мысли и поведение всех тех, кто вступает в общение с ним. В позднейших диалогах черты этого образа бледнеют, и Сократ превращается в отрешенного от мира мыслителя.

Античное собрание сочинений Платона было разбито на 9 тетралогий, т. е. сборников по 4 диалога в каждом; в это собрание попало, однако, несколько произведений, Платону не принадлежащих. К числу наиболее известных диалогов относятся: «Протагор» — о возможности обучать добродетели, «Горгий» — о риторике и нравственности, «Пир» — о любви, «Федр» — в основном на ту же тему, «Федон» — о душе, «Государство» — о совершенном полисе (ср. стр. 166—167), «Феэтет» — о познании, «Парменид» — об идеях, «Софист» — о бытии и небытии, «Филеб» — о наслаждении, «Тимей» — о мироздании, «Законы» — о втором по совершенству полисе<sup>1</sup>. Интересно, что Платон, блестящий стилист и художник, в теории осуждает поэзию, считает ее вредной. В подтверждение этой мысли он приводит два довода. Первый относится к познавательному значению поэзии. Основное положение всей античной теории искусства, установленное уже в V в., состоит в том, что искусство, в частности поэзия, представляет собою «подражание», т. е. воспроизведение действительности. Платон в полной мере принимает этот тезис, но делает из него свои заключения. Поскольку для Платона чувственно воспринимаемый мир есть лишь бледный призрак «истинного бытия», поэзия, иллюзорно воспроизводящая этот призрачный мир, отстоит от «истины» еще на одну ступень дальше. К познанию ведет лишь философия, «подражательное» искусство от него отдаляет.

<sup>1</sup> Сохранился также сборник писем Платона, но не все содержащиеся в нем письма можно признать подлинными. Из подлинных особенно интересно большое 7-ое письмо, в котором философ разъясняет ряд моментов своей деятельности и дает краткое изложение своих основных учений.

Второй довод — социально-педагогического характера: поэзия обращена к низменной части человеческой души, к ее страстям; трагедия возбуждает и усиливает чувствительность, комедия порождает склонность к высмеиванию; и то и другое ослабляет разумную и мужественную части души, вредно отражается на моральном состоянии граждан. Указывает Платон, наконец, и на безнравственность мифов, приписывающих богам и героям человеческие пороки. На основании этих соображений, в идеальном государстве Платона допускаются лишь хвалебные песни в честь богов и добродетельных людей; подражательная (т. е. сюжетная) поэзия там запрещена, и для Гомера уже нет места в совершенном полисе.

Ученик Платона, Аристотель из Стагиры (384—322), — «самая всеобъемлющая голова»<sup>1</sup> (Энгельс) между греческими философами. В течение двадцати лет он был учеником Платона, уделяя в то же время огромное внимание самым разнообразным научным дисциплинам. Впоследствии воспитанником Аристотеля был в течение трех лет (с 342 г.) сын македонского царя Филиппа, будущий Александр Македонский. Около 335 г. Аристотель учреждает в Афинах свою школу, «Лицей», носившую характер содружества философов и ученых, объединенных общностью мировоззрения и работы.

Аристотель во многом отошел от идеалистической концепции своего учителя. «Критика Аристотелем «идей» Платона есть критика идеализма, как идеализма вообще», — замечает В. И. Ленин.<sup>2</sup> Оставаясь в целом идеалистической, философия Аристотеля заключает в себе много материалистических черт. С наличием материалистических моментов в мировоззрении Аристотель сочетает стремление диалектически подойти к изучаемым проблемам. На эту сторону его учения обращает внимание Ленин: Аристотель «всюду, на каждом шагу ставит вопрос именно о диалектике».<sup>3</sup> Деятельность Аристотеля, энциклопедическая по своему охвату, подводит как бы итог достижениям греческой философской и научной мысли на пороге эллинистического периода.

Своеобразна судьба сочинений Аристотеля. Они распадаются на несколько групп. К первой относятся литературно обработанные произведения, преимущественно диалоги, которые философ составлял в ранний период своей деятельности, когда он, несмотря на отдельные разногласия, еще был близок к платонизму. Эти произведения были изданы самим Аристотелем и пользовались широким распространением. Особенно известен был «Протрептик» — «Побуждение» к занятию философией, в форме речи, обращенной к кипрскому царю. Диалоги Аристотеля не имели такого драматического характера, как у Платона. Противоположные точки зрения излагались в виде больших связных речей, и введения, предпосланные диалогам, не оставляли сомнения в том, что диалог представляет собой лишь литературную фикцию. Другую группу составляют материалы, которые Аристотель собирал и опубликовывал совместно со своими учениками. Некоторые из этих ученых работ имели отношение к литературе, например уже упоминавшаяся (стр. 113) публи-

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Анти-Дюринг. Соч., т. XIV, 1931, стр. 20.

<sup>2</sup> Философские тетради. Партиздат, 1936, стр. 288 (подчеркнуто В. И. Лениным).

<sup>3</sup> Там же, стр. 332 (подчеркнуто В. И. Лениным). Но наряду с этим В. И. Ленин отмечает «беспомощно-жалкую запутанность» Аристотеля «в диалектике общего и отдельного — понятия и чувственно воспринимаемой реальности отдельного предмета, вещи, явления» (там же).

кация архивных материалов об афинских драматических состязаниях. Третья группа — систематические трактаты по различным областям знания; они, вероятно, служили основой для курсов, читанных Аристотелем в последние годы его жизни, когда он уже создал самостоятельную философскую школу. В этих трактатах изложена философская система зрелого Аристотеля, но они не получили литературной обработки и не были изданы ни самим автором, ни его ближайшими учениками. В течение почти всего эллинистического периода Аристотель был известен даже философам-специалистам главным образом по диалогам. Лишь около 100 г. до н. э. был обнаружен полный экземпляр собрания трактатов Аристотеля. Они попали в Рим и там были опубликованы, после чего интерес к ранним произведениям стал ослабевать. В результате византийская эпоха сохранила нам только трактаты, а все прочие сочинения оказались утерянными; папирусный экземпляр одного из произведений второй группы, «Афинского государственного устройства» («Афинская политика»), был найден в 1891 г. в Египте.

Сохранившиеся сочинения образуют своего рода энциклопедию. Они обнимают логику, различные отрасли естествознания (в состав которого входит и психология), метафизику, этику, учение о государстве («политику»), экономику, ретику и поэтику. Для истории литературы наибольший интерес представляет «Поэтика» («О поэтическом искусстве»). От этого трактата в двух книгах сохранилась только первая книга, содержащая общую часть и теорию трагедии и эпоса; во второй, не дошедшей до нас книге рассматривались комедия и ямбография.

«Поэтика» — небольшое по размеру, но глубоко содержательное произведение. По ходу рассуждения в ней затрагиваются основные вопросы эстетики и теории искусства — происхождение и классификация искусств, отношение искусства к действительности, сущность эстетического восприятия, понятие прекрасного, принципы художественной оценки, специфика отдельных видов искусства. Аристотель признает искусство особым видом человеческой деятельности, имеющим свои самостоятельные законы. Хотя вопросы теории поэзии изучались у греков со времен софистов, первое систематическое изложение поэтики, как отдельной дисциплины, дано Аристотелем.

Не называя нигде Платона по имени, Аристотель в скрытой форме полемирует с ним. Его теория является в известной мере возражением на те обвинения, которые были выдвинуты Платоном против поэзии.

Вместе с Платоном и более ранними теоретиками Аристотель определяет поэзию как «подражание», но в понимании того, что именно является объектом подражания (т. е. изображения), он делает значительный шаг вперед. «Задача поэта, — утверждает Аристотель, — говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности и необходимости». Эту мысль он поясняет сопоставлением поэзии и истории (истории в античном, чисто повествовательном смысле). «Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой... Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, а другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное. Общее состоит в изобраа-

жения того, что приходится говорить или делать человеку, обладающему теми или другими качествами, по вероятности или необходимости» (гл. 9). Таким образом, не конкретная действительность со всеми ее случайностями, а более глубоко схваченные закономерности «вероятного» и «необходимого» составляют предмет поэзии.<sup>1</sup> Вопреки Платону, поэзия имеет познавательное значение. В самом чувстве удовольствия, доставляемого искусством, Аристотель усматривает другой познавательный момент — радость узнавания воспроизводимого. На второй довод Платона, будто поэзия ослабляющим образом действует на душу, Аристотель отвечает своей теорией катарсиса («очищения»).

Подобно большей части систематических трактатов Аристотеля, «Поэтика» дошла до нас в сжатой, почти конспективной форме, которая не предназначалась для опубликования. Толкование некоторых мест «Поэтики» представляет значительные трудности. К числу таких трудных вопросов принадлежит учение о катарсисе.

В 6-й главе «Поэтики» Аристотель дает определение трагедии и, наряду с прочими ее признаками, указывает, что она «посредством сострадания и страха производит катарсис соответствующих аффектов». О катарсисе в применении к действию музыки говорится и в трактате «Политика», но там Аристотель отсылает к «Поэтике», в которой обещает дать подробное разъяснение понятия. Разъяснения этого мы в «Поэтике», по крайней мере в ее сохранившейся первой книге, не находим. Учение о катарсисе вызвало много толкований, которые можно свести к двум основным направлениям.

Одно направление истолковывает понятие катарсиса в нравственном смысле. Трагедия «очищает», т. е. облагораживает чувства. Так понимали Аристотеля теоретики классицизма XVII—XVIII вв., затем Лессинг, Гегель и др. Спор между ними шел только о том, в чем именно Аристотель должен был усматривать благотворное нравственное влияние страха и сострадания, вызываемых трагедией, — в чувстве ли примирения с судьбой, в создании ли должного равновесия между эгоистическим чувством страха и альтруистическим чувством сострадания, или в чем-нибудь другом. Комментаторы исходили при этом из своих представлений об общем характере нравственного учения Аристотеля; опоры для истолкования моральной функции катарсиса в том или ином смысле текст Аристотеля не дает. В «Поэтике» неоднократно говорится об удовольствии, которое создается, благодаря возбуждению чувства страха и сострадания, но нигде нет речи об их непосредственном нравственном влиянии.

Другое толкование, намеченное еще в XVI в. и подробно развитое в 1857 г. Як. Бернайсом, ищет происхождения учения о катарсисе в медицинской сфере, в частности в области религиозного врачевания. На эту мысль наталкивают рассуждения самого Аристотеля в «Политике» о катартическом значении музыки. Он указывает на приемы, применявшиеся при лечении «энтузиастических» (кликушеских) состояний. Таких больных лечили и «очищали», исполняя перед ними «энтузиастические» мелодии, которые вызывали повышение аффекта и последующее его разряжение. «То же самое, —

<sup>1</sup> Аристотель не учитывает при этом, что поэзия изображает общее в единичном; это один из примеров той «запутанности в диалектике общего и отдельного», которую отметил у Аристотеля В. И. Ленин (см. цитату на стр. 185).

продолжает Аристотель, — испытывают, конечно, люди жалостливые, боязливые и вообще подверженные аффектам, а также и все прочие, в той мере, в какой каждому эти аффекты свойственны». Значит ли это, что речь идет о людях больных, с неуравновешенной психикой, подверженных аффектам? Нет. «Аффекты, сильно проявляющиеся в психике некоторых лиц, свойственны всем людям, и разница только в степени интенсивности». К числу этих аффектов Аристотель относит сострадание и страх. Всем поэтому доступен «своего рода катарсис и облегчение, связанное с наслаждением», и «катартические мелодии доставляют людям безвредную радость». Такого рода мелодиями следует пользоваться в театре.

С точки зрения «медицинского» толкования сущность катарсиса состоит в возбуждении аффектов с целью их разрядки.<sup>1</sup> Все люди в той или иной мере подвержены нарушающим душевное равновесие аффектам сострадания и страха, и трагедия, возбуждая эти аффекты в зрителе, производит их разрядку, направленное по безвредному руслу. Облегчение, которое зритель при этом испытывает, вызывает чувство удовольствия, и в этом специфика наслаждения, доставляемого трагедией.

Обследование применения термина «катарсис» у Аристотеля и других античных теоретиков подтверждает, повидимому, правильность «медицинского» толкования. Следует также учитывать, что всевозможные «очищения» широко практиковались в греческой религиозной обрядности; в этой области мы также встречаемся с принципом «клин клином вышибать», лежащим, по Бернайсу, в основе аристотелевского катарсиса. Так, убийцу «очищали» тем, что лили ему на руки кровь жертвенного животного, «смывая убийством убийство» (ср. христианское «смертью смерть поправ»). Хорошо знакомое грекам представление о катарсисе было перенесено из религиозно-медицинской сферы в эстетическую. При всех толкованиях катарсиса несомненным остается одно: Аристотель, вопреки Платону, считает действие трагедии на психику благотворным, и теория катарсиса является попыткой объяснить, в чем состоит эта благотворность и в чем сущность удовольствия, которое зритель испытывает от пьесы, возбуждающей в нем чувство сострадания и страха.

Важнейшую часть «Поэтики» составляет учение о трагедии. Трагедия и эпос — основные жанры серьезной поэзии, изображающей людей «лучшими, чем мы». При этом эпос, по Аристотелю, — более ранний и менее совершенный жанр, уступающий трагедии в концентрированности и силе художественного действия. Это предпочтение, оказываемое драме, находится в полном соответствии с литературной практикой аттического периода, когда трагедия являлась ведущим поэтическим жанром. После Эврипида в разви-

<sup>1</sup> Психологический процесс, который имеется здесь в виду, прекрасно описан в рассказе Горького «Тоска». «Тихон Павлович давно уже неподвижно сидел на стуле, свесив на грудь голову и жадно вслушиваясь в звуки песни. Они снова будили в нем его тоску, но теперь к ней примешивалось ощущение едко-сладкое, приятно коловшее сердце. Он чувствовал себя так, как будто его обливало чувство теплое и густое, как парное молоко, обливало и, проникая внутрь его существа, наполняло собою все жилы, очищало кровь, тревожило его тоску и, развивая ее и увеличивая, все более смягчало. В душе мельника выросла странная сладкая боль, точно льдина тоски, давившая его сердце, таяла, распадалась на куски, и они кололи его там, внутри». (Собр. соч., т. I, изд. 2, 1931, стр. 237).

тии трагедии наступил известный застой. Аристотель поэтому не отходит от литературных тенденций своего времени, когда представляет себе историческое развитие жанров уже законченным; они уже «обрели свою природу». Рассмотрение их происходит вне времени, с целью установить «природу» каждого жанра и правила, несоблюдение которых было бы искажением этой «природы». Этот способ исследования позволяет Аристотелю во многих случаях возвыситься над исторической ограниченностью античной трагедии. Для греческого литературного сознания было вполне естественно, что жанры, связанные с героическими сказаниями, трагедия и эпос, мыслились как родственные. Трагедия и эпос объединены и у Аристотеля, но только как изображение людей, «лучших, чем мы»: использование мифологических преданий Аристотель не считает для трагедии обязательным. Ученик Аристотеля Феофраст определял трагедию как изображение «превратностей героической судьбы». Определение Аристотеля гораздо более отвлеченно.

«Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенную величину, услаждающей речью, различными ее видами отдельно в различных частях, — воспроизведение действием, а не рассказом, производящее посредством сострадания и страха катарсис подобных аффектов» (гл. 6).

«Услаждающей речью, — поясняет Аристотель, — я называю речь, имеющую ритм и гармонию с мелодией, а различными ее видами — исполнение некоторых частей трагедии только метрами, а других — еще и пением».

В трагедии Аристотель различает шесть составных элементов, которые он распределяет в порядке их значительности следующим образом: фабула, характеры, мысли, словесное выражение, музыкальная композиция, сценическая обстановка; последние два элемента не относятся непосредственно к поэзии и в дальнейшем уже не рассматриваются. Расположение элементов свидетельствует о том, что Аристотель считает идейные моменты художественного произведения более значительными, чем формальные, а художественный показ (фабулу, характеры) более важным, чем мысли, вкладываемые в уста действующих лиц.

Фабула — «начало и как бы душа трагедии»; характеры изображаются лишь посредством действия и имеют уже вторичное значение. Фабула должна быть законченной и целостной, должна иметь определенный объем. «Прекрасное — в величине и в порядке». Фабула должна быть не слишком малой по размерам, но вместе с тем легко обозримой. Определенной величины Аристотель не нормирует: «тот предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (гл. 7).

Теоретики европейского классицизма приписывали, как известно, Аристотелю учение о «трех единствах», места, времени и действия. В действительности, Аристотель требует только единства действия. «Части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-либо части изменялось и сдвигалось целое» (гл. 8). О единстве места он вообще не говорит; относительно же времени он, сопоставляя трагедию с эпосом, ограничивается констатацией, что трагедия «по возможности ста-

рается уложиться в один солнечный обход или незначительно выйти за его пределы». Мы уже указывали (стр. 111), что в развитой греческой трагедии «единство места» и «единство времени» обычно соблюдались; Аристотель, повидимому, не придает этим моментам принципиального значения. Закон «трех единств» был впервые сформулирован итальянцем Кастельветро (1570).

Характерным для трагической фабулы Аристотель считает момент перелома, перехода от счастья к несчастью или наоборот. Перелом разбивает фабулу на две части, из которых первую Аристотель называет завязкой, вторую — развязкой. При этом он различает фабулы простые и запутанные. К последним относятся фабулы, содержащие перипетию (неожиданный поворот событий в противоположную сторону) и узнание (ср. стр. 148). Соответственно вкусам своего времени, Аристотель отдает предпочтение запутанным фабулам. Характер трагического персонажа должен удовлетворять четырем требованиям: он должен быть благородным, подходящим для данного лица (например в зависимости от того, мужчина это или женщина), естественным и, наконец, последовательно проведенным.

Уже это краткое изложение некоторых основных мыслей «Поэтики», далеко не охватывающее ни всех ее разделов, ни богатства ее содержания, показывает, что Аристотель создал произведение, замечательное по глубине анализа, закладывающее основы теории искусства вообще и в частности теории драмы. В течение многих столетий оно оставалось непревзойденным, и значение его для европейской поэтики, начиная с XVI в., столь велико, что не поддается точному учету. До конца XVIII в. учение «Поэтики» оставалось канонической теорией драмы. Из взглядов Аристотеля исходили не только представители классицистического направления, но и теоретик буржуазной драмы Лессинг, причем и Лессинг и классицисты старались так истолковать Аристотеля, чтобы вывести из его «Поэтики» принципы своего литературного направления. Но и в более позднее время теория Аристотеля не потеряла своего значения. К Аристотелю апеллировал Н. Г. Чернышевский в борьбе с идеалистической поэтикой; многие положения Аристотеля сохранили актуальность и до наших дней и служат предметом внимательного изучения в советском искусствознании и литературоведении.

---

# РАЗДЕЛ III

## ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЙ И РИМСКИЙ ПЕРИОДЫ ГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

---

### ГЛАВА I

#### ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО И ЕГО КУЛЬТУРА

Битва при Херонее (338 г.), установившая в Греции македонское верховенство, и завоевание Персии Александром Македонским (334—330 гг.) открывают новую эпоху греческой истории.

Огромная держава, созданная Александром, распалась немедленно же по его смерти и после длительных войн была поделена между его полководцами. Образовался ряд новых государств, в которых власть принадлежала македонским завоевателям, опиравшимся на армию из македонских и греческих наемников. Таковы Египет (монархия Птолемеев), Сирия (монархия Селевкидов) и более мелкие государственные образования в Малой Азии (Вифиния, Пергам и др.). Государства эти, в которых происходило скрещение греческих и восточных элементов, принято называть эллинистическими, а весь период от Александра Македонского до установления римского владычества в Передней Азии и Египте — эпохой эллинизма, т. е. распространения эллинизма и внедрения эллинской культуры в страны, завоеванные македонцами. Термин этот, введенный в научный оборот в 30-х гг. прошлого столетия историком Дройзеном, является в настоящее время всеобщепотребительным, хотя он характеризует рассматриваемую эпоху лишь в ее культурном аспекте и притом односторонне, с точки зрения воздействия эллинизма на культуру Востока и без учета обратного, не менее значительного культурного воздействия Востока на эллинизм.

«Высочайший внутренний расцвет Греции, — писал Маркс, — совпадает с эпохой Перикла, высочайший внешний расцвет — с эпохой Александра».<sup>1</sup> Рамки греческого мира расширились до пределов Индии и Эфиопии, но ведущая политическая роль в этом мире принадлежит уже эллинистическим странам, а не старым греческим общинам. Отдельные полисы и объединения полисов добиваются по временам некоторой призрачной самостоятельности, пользуясь соперничеством враждующих эллинистических монархий, но в целом европейская Греция переживает период экономического и политического упадка. Греческое рабовладельческое общество вступило в ту фазу своего развития, когда олигархия крупных земельных собственников и рабовладельцев может сохранить свое господство, лишь опираясь на военную силу извне. Перемещение центров

---

<sup>1</sup> Соч., т. I, 1938, стр. 180.

средиземноморской торговли на восток и отлив туда населения, непрерывные войны, острые революционные всплески (особенно на рубеже III—II вв.) — все это ускорило упадок Греции, ясно обозначившийся уже в IV в., а римское завоевание завершило этот процесс. Более благоприятные условия создались для греков в завоеванных восточных землях. Не изменяя по существу социально-экономической структуры этих стран, завоеватели использовали в своих целях привычную на Востоке систему царских монополий и управления с помощью бюрократического аппарата. В эллинистических государствах местное (не греческое) население, по преимуществу земледельческое, находится под властью государя, который является собственником всей земли и монополистом основных отраслей промышленности; он управляет с помощью греко-македонского войска и греко-македонских наемников, и ему воздаются, по восточному обычаю, божеские почести. Социальной базой для завоевателей служат автономные греческие города, издавна существовавшие (например в Малой Азии) или вновь создаваемые, и они достигают значительного благосостояния и привлекают к себе переселенцев из европейской Греции. Однако расцвет эллинистических государств был кратковременным. Для птолемеевского Египта период максимального подъема падает на III в., для монархии Селевкидов на конец III и начало II в., для Пергама — на первую половину II в., а затем эти государства вступают в полосу упадка, сопровождающегося иногда (например в Египте) ослаблением греко-македонской диктатуры и ростом политического значения туземной знати.

Как указывал Энгельс (см. цитату на стр. 104), разрешение противоречий рабства, «дается в большинстве случаев покорением гибнущего общества другими, более сильными», но «пока эти последние в свою очередь покоятся на рабском труде, происходит лишь перемещение центра, и весь процесс повторяется на высшей ступени». Эллинистические страны постепенно становятся добычей Рима (в 148 г. Македония, в 133 г. Пергам, в 74 г. Вифиния, в 64 г. Сирия, наконец в 30 г. Египет).

Типичной государственной формой является уже не полис, а военно-бюрократическая монархия. Из государств, обладавших политическим весом в эпоху эллинизма, только остров Родос, крупный центр торговли невольниками, сохранил устройство демократического полиса. Сохранился — с некоторыми изменениями — демократический строй и в Афинах, но Афины уже не играли видной политической роли, оставаясь лишь культурным центром, городом философов и художников.

Прежний полис требовал местного патриотизма и возлагал на активных граждан обязанность участвовать в государственной жизни. Эллинистические монархии, в которых греческое общество нашло временный исход из тупика противоречий рабства, не имели народного базиса, и управление было сосредоточено в руках чиновников-специалистов. Космополитизм и замыкание в сфере частных интересов оставляют глубокий отпечаток на всей эллинистической идеологии. Влиятельнейшие философские системы эпохи, материалистическая философия Эпикура (341—270) и эклектически колеблющееся между материализмом и идеализмом учение стоиков, обе — возникшие на рубеже IV и III вв., ярко отражают это наступившее изменение общественной установки. Уже в IV в. стал

вырабатываться идеал «самодовлеющего» мудреца, не связанного со средой и от нее не зависящего, мудреца, родиной которого служит весь мир. Популярная в низовых слоях греческого общества школа киников выступала с проповедью опрощения, преодоления страстей и потребностей, как средства стать независимым от окружающей обстановки, и киник Диоген, о невзыскательном образе жизни которого ходили многочисленные анекдоты («философ в бочке» и пр.), именовал себя «космополитом», т. е. «гражданином мира». Учение это в своих радикальных ответвлениях было направлено против всех социальных устоев полиса; киники отвергали рабство, собственность, брак, официальную религию, всю духовную культуру верхов и требовали равенства людей без различия пола и племенной принадлежности. У Эпикура и стоиков «самодовление» мудреца лишено оппозиционного налета и приспособлено к потребностям более «благонамеренных» слоев эллинистического общества. Материалистическое понимание природы, основанное на атомизме Демокрита, служит у Эпикура средством борьбы с ложными представлениями, мешающими индивидуальному счастью, с суевериями и страхом смерти. Важнейшие из этих ложных представлений — вера в бессмертие души и в сверхъестественное управление миром, страх перед богами. Богов Эпикур, правда, не отрицает, но считает, что они ведут блаженное существование в «междумирьях», не вмешиваясь в дела мироздания. Перед мудрецом, освободившимся от верований толпы, открывается возможность «приятной» жизни, построенной на отсутствии страдания и страха. Высшее «наслаждение» — это «безмятежность» («атараксия»), внутренняя независимость и душевное спокойствие, связанное с «незаметной жизнью» в тесном кругу друзей. Государство полезно в той мере, в какой оно обеспечивает спокойную жизнь индивида, и мудрец лишь в исключительных обстоятельствах принимает добровольное участие в государственных делах. Уходя в частную жизнь, эпикуреец строит свой быт на началах гуманности и терпимого отношения к окружающим, исходя из принципа «не причинять обид, но и не терпеть их». Эпикур осуждает злоупотребления отцовской властью, жестокое обращение с рабами, отрицательно относится к бракам, заключаемым ради обогащения. Философия Эпикура имеет глубоко гуманный характер. Ложным является поэтому вульгарное представление, созданное врагами материализма, будто бы учение Эпикура было проповедью грубых удовольствий. В действительности имеет место обратное: Эпикур требовал душевного спокойствия, господства над стремлением к физическим удовольствиям; философ «наслаждения» склонен был даже к некоторой меланхолической чувствительности и умел находить в чувстве скорби «своеобразное наслаждение, сопряженное со слезами». Стоический идеал во многом приближается к эпикуровскому, хотя стоики дают ему совершенно иное теоретическое обоснование. Основа счастья — добродетель, которая создает «свободного» «совершенного», «блаженного» мудреца. «Безмятежности» Эпикура соответствует стоическая «свобода от аффектов» («апатия»). Человек есть часть живого и божественного мирового целого («пантеизм») и должен воплотить в своей жизни мировой закон, «жить согласно природе». Социальные чувства, справедливость и человеколюбие, врождены нам как выражение «природной» связи между разумными существами. Стоик принципиально приемлет все-

возможные общественные объединения людей, от мельчайших ячеек до самых широких сообществ, в том числе и государство, но в первую очередь ощущает себя гражданином «высшего», мирового государства, охватывающего все человечество. На практике стоицизм уживается с самыми разнообразными политическими симпатиями. Стоики принимали участие в революционных движениях греческой и римской демократии, но они же создавали учение о «служении» монарха на благо подданных и подводили теоретическую базу под захватническую политику Рима. «Очень запутанная и противоречивая этика стоиков»<sup>1</sup> отражала наиболее характерные тенденции эпохи и привлекала к себе, наряду с эпикуреизмом, многочисленных адептов как в верхушечных слоях, так и в массах. В великое сообщество, охватывающее всех людей, стоики на равных правах включали женщин и мужчин, рабов и свободных, эллинов и варваров, но этот теоретический радикализм в действительности был лишен какой бы то ни было политической заостренности, так как центр тяжести вопроса переносился во внутренний мир самодовлеющего индивида. Согласно основному принципу Стои, рабская доля не мешает мудрецу быть «свободным», «царем», и этот мудрец не нуждается ни в каких внешних условиях для своего «блаженства», в то время как носители богатства и власти бывают «рабами» своих страстей. В деле гуманизации быта и семейных отношений учение это сыграло, однако, известную роль, вместе с эпикуреизмом. Стоики рассматривали брак как соединение двух равных индивидов для жизненного общения, уделяли большое внимание вопросам воспитания и требовали одинакового образования для обоих полов. Широкому распространению стоической философии способствовало и то обстоятельство, что она не отвергала полностью народной религии и старалась отыскать в традиционных мифах иносказательно (аллегорически) выраженную философскую истину. Сторонники абсолютного детерминизма, стоики истолковывали его, в соответствии с пантеистическим характером своего учения, как божественный «промысл» или «рок», признавали даже оракулы и гадания. Эта религиозная сторона стоицизма особенно усилилась в поздне-эллинистическое время, когда греческое общество переживало тяжелый упадок.

Ожесточенную борьбу с религиозными воззрениями Стои вели, помимо эпикурейцев, и представители третьего направления эллинистической философской мысли — скептики; к ним принадлежала в III—II вв. также и школа Платона («Академия»), которая отошла от объективного идеализма своего основателя в сторону релятивизма и отрицания достоверности всякого познания. Полемизируя с «догматиками» в области теории знания и религии, скептическое направление приближалось к ним в вопросах нравственности и ставило себе те же задачи — научить «безмятежности» и «свободе от аффектов», жизни «под руководством природы». В этом характернейшем для всей эллинистической философии учении сходились как «просветители» — эпикурейцы и скептики, так и более консервативные стоики. Однако ни школа Платона, ни существовавшая рядом с ней школа Аристотеля не пользовались тем массовым влиянием, которое выпало на долю эпикуреизма и стоического учения, во многом приближавшегося к проповеди киников.

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс. Святой Макс. Соч., т. IV, 1933, стр. 119.

Стоики верили в неотвратимость рока, Эпикур придавал огромное значение случайности, скептики рекомендовали воздержание от определенного суждения по принципиальным вопросам мирозерцания, — все это служит показателем того, что греческое общество утратило веру в свою способность управлять ходом жизни. Немудрено, что в этих условиях стали нарождаться также и пессимистические настроения. К началу III в. относится наиболее радикальный пессимист греческой философии, Гегесий, прозванный «проповедником смерти».

Успехи морально-философской проповеди свидетельствуют о значительном ослаблении народной религии. Она была подточена в своих основах и распадом полиса в IV в. и новой исторической обстановкой, создавшейся в результате македонского завоевания. В быстрой смене государственных образований и властителей, последовавшей за восточными походами Александра, капризная Тиха (стр. 147) представлялась гораздо более реальной силой, чем полисные боги. Среди слоев населения, не затронутых философской пропагандой, в особенности среди женщин, распространялись мистические культы, сулившие «посвященным» загробное блаженство, а также вера в богов «чудотворцев» и «целителей»; наряду с государственными культами, существовали многочисленные частные объединения религиозного характера, культовые кружки, в которых принимали активное участие также и рабы. Однако и традиционная религия сохраняла свое гражданское значение, тем более, что полисы чрезвычайно дорожили видимостью автономного существования. Рабовладельческая община продолжала нуждаться в религии, как идеологической скрепе «граждан», и этой скрепы не могла заменить философия, отражавшая преимущественно моменты разложения общины. Знаменательно поэтому, что все философские направления, за исключением части киников, рекомендовали своим адептам неукоснительное выполнение обрядов государственной религии, как обязанность «мудреца» по отношению к его согражданам. Полисы торжественно справляли свои празднества и заботились о храмах, граждане считали долгом обогащать святилища приношениями, хотя в действительности вера в полисных богов была уже подорвана.

Еще большее политическое значение имела религия в восточных эллинистических монархиях, где она служила опорой царской власти. Обоготворение царей — сперва умерших, а затем и живых — было официально проведено и в государстве Птолемеях и в государстве Селевкидов. Птолемеи, наследники власти фараонов, скоро вступили в тесный союз с египетским жречеством, но, охраняя египетскую религию, как одно из орудий своего господства, они были вместе с тем заинтересованы в симпатиях греческого населения внутри страны и вне ее и оказывали широкую поддержку греческим храмам. Не меньшую поддержку получали греческие святилища от Селевкидов, которые вели в своем разноплеменном государстве активную эллинизаторскую политику. Одной из важнейших черт эллинистической религии является синкретизм, объединение греческих и восточных представлений. Он проявляется как в создании новых культов (таков, например, греко-египетский бог Серапис), так и в далеко идущем отождествлении греческих и восточных божеств. Египетскую Исиду отождествляли с Деметрой,

Афродитой, Артемидой, египетского Осириса с греческим Дионисом и одновременно с фригийским Аттисом и финикийско-сирийским Адонисом, Сераписа с Зевсом, Плутоном и Дионисом, фригийскую Кибелу с Реей, матерью Зевса и Геры. Отожествление имело под собой некоторую реальную основу, поскольку все эти образы действительно восходили к однотипным представлениям аграрной религии доклассового общества, например к представлениям о матери-земле или об умирающем и воскресающем божестве плодородия; грек легко мог найти в Исиде черты, роднящие ее с Деметрой, или приравнять Осириса к Дионису. Но в то время, как греческие боги еще нужны были рабовладельческому обществу в функции полисных божеств, чужеземные культы в эллинизированной форме, освобожденные от своих местных и племенных особенностей, становились религиозным выражением тех же тенденций к универсализму и индивидуальному обособлению, которые мы уже наблюдали в эллинистической философии. В «таинствах» верующий искал личного «спасения», которое обещалось ему за «веру»; особенной популярности достигли они в период упадка эллинистического общества, и вместе с ними широко распространились магические обряды и восточная псевдо-наука, астрология. Однако эта волна суеверия, захлестнувшая греческое общество, относится уже к концу II и к I в. до н. э.

Период расцвета эллинистической культуры, III в., был временем наивысшего подъема точного знания. Этому немало способствовало то обстоятельство, что греки впервые вошли в тесное соприкосновение с наукой Востока, с знаниями, накопленными в Вавилонии и Египте. Греческая математика блещет именами Евклида (около 300 г.), Архимеда (около 287—212 гг.) и Аполлония Пергейского (около 265—170 гг.), разработавшего теорию конических сечений, развитие астрономии отмечено работами Аристарха Самосского (около 320—250 гг.), предшественника Коперника по гелиоцентрической теории, и Гиппарха (около 190—120 гг.), самого выдающегося астронома древности; огромное расширение географического горизонта, создавшееся в результате ознакомления греков с далекими областями Азии и Африки, и использование математико-астрономических методов позволило Эратосфену (около 275—195 гг.), наиболее разностороннему ученому этого времени, определить радиус земного шара и составить карту известного грекам мира. Значительных успехов достигли и другие дисциплины — механика, оптика, ботаника, анатомия. В области техники эллинистическая эпоха высоко поднялась над уровнем предшествующего периода, однако рабовладельческая система не давала возможности широко применять в производстве эти достижения технической мысли, и многие интересные изобретения оставались лишь предметом забавы и любования. В отличие от аттического периода, когда наука была неразрывно связана с философией, эллинистическая наука выступает самостоятельно. Отрыв от философии был вызван не только потребностями развивающегося знания, но и общими тенденциями эпохи, потерявшей мировоззренческую перспективу. На всей эллинистической науке лежит поэтому известная печать эмпиризма.

Наука начинает получать материальную поддержку от эллинистических властителей, и крупнейшим научным центром становится Александрия, столица греко-египетской монархии. Уже при первых Птолемеях [Птолемей I Сотер (322—283), Птолемей II Фила-

дельф (283—247)] был основан в Александрии «Музей» (т. е. «храм Муз»), нечто вроде дворца науки и литературы. В залах, колоннадах и садах Музея работали и читали лекции многочисленные ученые, приглашаемые из разных концов Греции; все они получали фиксированное годовое содержание от царской казны. «Много книгомарателей, непрестанно ссорящихся между собой, — писал язвительный поэт III в. Тимон, — получают кормление в обильном народами Египте, в ограде муз». Но самым замечательным учреждением при Музее была библиотека, в которой были собраны все сохранившиеся к тому времени памятники греческой литературы, притом по возможности в надежных списках. В библиотеке хранилось, согласно античным источникам, уже в III в. около полумиллиона свитков, причем наиболее значительные авторы имелись во многих экземплярах. Над приведением в порядок этого огромного книжного имущества трудились видные ученые, стоявшие во главе библиотеки. В середине III в. Каллимах, с которым мы еще встретимся в дальнейшем как с главой новой литературной школы, издал на основании каталогизованных материалов библиотеки библиографию греческой литературы. Эти «Таблицы прославившихся во всех областях образованности и их произведений» занимали 120 книг. Поскольку Египет был страной папируса, а производство папируса и торговля им являлись царской монополией, Александрия скоро сделалась законодательницей в книгоиздательском деле. Средний размер античной «книги», как он теперь установился, соответствует нашим 2—3 печатным листам; старые тексты, при переиздании, соответственно делились на «книги» этого размера. В начале II в. с Александрией стал конкурировать Пергам; здесь была создана своя большая библиотека и введен новый писчий материал из кожи, пергамен (стр. 12). После того как при Юлии Цезаре александрийская библиотека погибла от пожара (47 г. до н. э.), известный римский полководец Антоний, бывший одно время властелином всего римского Востока, компенсировал египетскую царицу Клеопатру тем, что перевел пергамскую библиотеку в Александрию.

Работники александрийской, а затем и пергамской библиотеки, ставили перед собой не только задачи библиографического порядка. Они издавали выверенные тексты старых писателей, составляли к ним комментарии, словари. Эта ученая деятельность необходима была потому, что такие произведения, как поэмы Гомера или даже драмы V в., часто оказывались уже не совсем понятными как по языку, так и по содержанию. Родилась новая научная дисциплина, филология. Особенное внимание уделяли александрийские филологи Гомеру; над его текстом и толкованием работало несколько поколений крупных ученых. Самые известные из них — это Зенодот (около 325—260 гг.), упомянутый уже Эратосфен, Аристофан Византийский (около 257—180 гг.) и Аристарх Самофракийский (около 217—145 гг; не смешивать с астрономом Аристархом Самосским!), имя которого сделалось синонимом «критика»; следует, однако, иметь в виду, что Аристарх и его предшественники занимались не литературной критикой в нашем смысле этого слова, а филологической, т. е. разбором текстов с точки зрения их правильности, устранением ошибок и подложных вставок. Отбирая для своих изданий наиболее выдающиеся произведения прошлого, александрийские ученые создали «канон» классиков греческой литературы, который в значительной мере и

определил собой объем дошедших до нас сведений о древнегреческих писателях.

Зависимость от царских щедрот давала себя чувствовать во всей организации Музея. Учреждение имело придворный характер. Заведующий библиотекой обычно являлся воспитателем наследника престола, и для этой должности требовались люди «верноподданнического» образа мыслей. Среди многочисленных научных дисциплин, представленных в Музее, отсутствовала философия. Столица греко-египетских монархов — «богов» не представляла благоприятной почвы для деятельности философов, особенно для таких школ, как эпикурейская и стоическая, претендовавших на массовое распространение; философским центром Греции оставались попрежнему Афины (и отчасти Пергам). С наступлением «туземной реакции» в Египте, Музей утратил свое бывшее значение, и одно время (по указу 146 г.) ученые были изгнаны из Александрии.

Если рассматривать культуру и мировоззрение греческого общества эпохи эллинизма как целое, в них нельзя не заметить многочисленных симптомов упадка по сравнению с полисным периодом. Ослабление социальных чувств, раболепство перед монархами, сужение социальной и философской проблематики и рост безыдейности, распространение мистицизма — все это показатели того, что для греческого рабовладельческого общества наступил период распада. С другой стороны, необходимо суммировать и те стороны эллинизма, которые представляют собой прогресс по отношению к прошлому. Это — гуманизация семьи и быта, более свободное положение женщины, обогащение мира личных чувств и рост индивидуального самосознания, успехи эмпирических наук, уничтожившие ряд превратных представлений о действительности. С положительными сторонами полисной культуры исчезали и многие ее примитивные черты, отчасти унаследованные еще от родового общества. Вместе с тем эллинистическая культура, при наличии ряда общих черт, свойственных всей эпохе, являет очень сложную и пеструю картину, не одинаковую в разные периоды и в разных частях эллинистического мира. Преобладания единого культурного центра, как это было в V и IV вв., уже нет.

Такие же соотношения имеют место и в области художественного творчества, в литературе и искусстве.

Литература полисного периода имела народный характер, отвечала на идеологические запросы граждан полиса. Как ни велик был культурный резонанс аттической драмы во всем греческом мире, аттический поэт в первую очередь обращался к своим согражданам. То обстоятельство, что ведущие литературные жанры оставались прикрепленными к народным празднествам, было внешним выражением тесной связи между поэтом и народом. Связь эта стала ослабевать уже в IV в. и утратилась в эллинистическую эпоху. Наступает разрыв между «низовыми» жанрами, рассчитанными на массового читателя, и литературой образованных верхов, предназначенной для сравнительно узкого круга ценителей. При этом как «низовая», так и «высокая» литературы космополитичны, обращены ко всему эллинистическому миру. Нивелирование местных различий находит выражение в создании единого общегреческого языка («κοινη» — «общий язык»), в основу которого ложится аттический литературный язык с некоторой примесью ионизмов. Литература окончательно становится

книжной, за исключением лишь некоторых «низовых» жанров полу-фольклорного типа.

Резко меняется и содержание литературы. Политическая тематика, игравшая столь значительную роль в прежнее время, или совершенно устраняется или мельчает, вырождаясь в придворное прославление монархов. Это обеднение маскируется нередко пышностью, пафосом, стремлением к торжественной позе. С другой стороны, взамен былого патриотизма мы находим лишь учено-антикварный интерес к местным древностям. От вопросов большого общественного захвата литература переходит к более узкой сфере, к семейным и бытовым темам, от социальных чувств к индивидуальным. В буржуазном литературоведении часто говорят даже о «реализме» как специфической особенности эллинистической литературы. Однако «реализм» понимается при этом только как накопление характерных деталей быта и человеческого поведения. Такая тенденция в эллинистической литературе действительно имеется, как она имеется и в искусстве этого времени, которое, наряду с тягой к патетическому, к волнующему, скорбному и страдальческому, уделяет много внимания жанровому изображению, ландшафту, портретности; но быт подается главным образом в плане сатирического или по крайней мере иронического отношения к низменному и мелкому. В этом отношении интересен трактат философа Феопроста «Характеры» (по современной терминологии скорее «типы»), серия зарисовок, в которых изображены типические носители какого-либо недостатка — лстец, болтун, скряга, суеверный, хвостун, сторонник олигархии и т. п. «Характер» рассматривается как нечто целостное, но статическое, и показан только в своих внешних проявлениях, без психологического анализа.

Рабовладельческое общество, находившееся в процессе упадка, уже неспособно было художественно отобразить смысл совершавшегося процесса, и бытовые зарисовки эллинистов в гораздо меньшей степени раскрывают действительность, чем героические образы гомеровского эпоса или аттических трагиков V в. В изображении внутреннего мира личности, ушедшей в частную жизнь, основное место принадлежит ее интимным переживаниям — семейным и дружеским чувствам, жалости и особенно любви. По эллинистической литературе разлита атмосфера гуманного отношения к людям и мягкой чувствительности, но переживания не отличаются ни глубиной, ни разнообразием; когда поэт желает выйти за пределы мелких обыденных чувств, он по большей части переносит своих героев в необычную обстановку, утопическую или идиллическую, в отдаленные страны или в далекое прошлое, наконец в привычную для греческой литературы сферу мифа. Реалистически схваченные детали становятся материалом для идеалистического художественного синтеза.

Отсутствие больших социальных тем делает творчество верхов эллинистического общества бесперспективным. Низовые идеологические движения редко проникают в официальную литературу. Здесь распространено любование стариной. Традиционная мифология, потерявшая уже свое религиозное значение, воспринимается теперь как одна из культурных ценностей прошлого. Возникает «ученая» поэзия, основанная на изучении малоизвестных древних памятников, доступная лишь немногим образованным читателям, — яркий показатель отрыва литературы от народа. Направление это особенно характерно

для Александрии, где оно сочетается с филологическими работами деятелей Музея. «Ученые» поэты зачастую пытаются воскресить старые жанры, оттесненные литературным развитием аттического периода и приспособить их к новому мироощущению, однако наибольшего своеобразия они достигают в области малых форм, как то: малый эпос (эпиллий), элегия, эпиграмма, идиллия.

Новые литературные тенденции различно проявляются в разных эллинистических странах. В полисах собственной Греции, с их культурным центром Афинами, дольше всего сохраняются старые традиции, стремление к известной содержательности, хотя и обедненной, связь литературы с философскими течениями. Преобладающими литературными формами здесь остаются, как и в аттический период, драма («новая комедия») и проза, историческая и философская. В сфере культурного влияния Александрии распространены «ученая» поэзия и тяготение к малым формам.

Пышный, патетический стиль получает особенное развитие в Малой Азии («азианское» красноречие). Государство Селевкидов принимает, повидимому, наименьшее участие в литературном движении; следует, впрочем, оговориться, что наши сведения о культуре этой страны очень незначительны.

Расцвет эллинистической литературы падает на самое начало периода, первую половину III в. Затем наступают застой и подражательность. В теории литературы господствует представление о неизблемости «жанров», однажды уже «открытых»; задача поэта — воплотить в своем произведении «законы» жанра, путь к этому — «подражание» предшественникам в надежде «превзойти» их. Особенно усиливается застой с римским владычеством, когда наступает так называемая «аттикистическая» реакция, ориентация на ставший уже архаическим литературный язык аттической прозы. Гораздо более интенсивной жизнью живут «низовые» жанры, но о процессах, происходивших здесь, можно лишь догадываться по результатам, которые обнаруживаются уже в следующий период, в эпоху римской империи.

Эллинистические писатели не приобрели у греков значения «классиков» и были отвергнуты возобладавшей в римскую эпоху аттикистической реакцией. В результате этого от эллинистической литературы, количественно весьма обширной, дошло до нас очень мало цельных произведений. О крупнейших представителях этого периода приходится судить по фрагментам, античным сообщениям, по подражаниям римских поэтов.

Папирусные находки недавнего времени несколько расширили наше знакомство с памятниками, все же многие вопросы, связанные с возникновением и распространением различных литературных школ и стилей, продолжают оставаться неясными.

Периодизация эллинистической литературы и различия местных стилей могут быть в настоящее время указаны только в самых грубых чертах. Далее, есть все основания полагать, что в эллинистическое время устанавливаются глубокие и значительные связи между греческой литературой, особенно в ее «низовом» ответвлении, и литературной продукцией народов Востока, однако и этот чрезвычайно важный вопрос еще очень далек от окончательного разрешения.

## ГЛАВА II

## НОВОАТТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

Наиболее значительным вкладом эпохи эллинизма в мировую литературу является так называемая «новая» комедия, последний литературный жанр, создавшийся в Афинах и завершающий развитие, которое комедия получила в IV в. (стр. 168). Термин «новая» комедия — античный; он создан был для того, чтобы отметить глубокие различия между типом комедии, установившимся ко времени Александра Македонского и его преемников, и «древней» комедией периода расцвета афинской демократии; в промежутке между ними лежала «средняя» комедия IV в. Для комедии IV в. были характерны две линии: пародийно-мифологическая и бытовая; эта последняя возобладали к началу эллинистического периода. С другой стороны, путь к бытовой драме был намечен и в трагедии Эврипида. Из слияния этих двух линий и создавалась «новая» комедия.

Фантастические элементы и политическая злободневность, свойственные «древней» комедии, теперь отсутствуют. На политические события «новая» комедия реагирует изредка и мимоходом. В соответствии с типичным для эллинистического общества интересом к частному быту она разрабатывает темы любви и семейных отношений. До минимума сведена и личная издевка над согражданами. Пьесы Аристофана, неразрывно связанные с местной обстановкой и текущим моментом, могли быть понятны только в Афинах и быстро устаревали; «новая» комедия была доступна гораздо более широкому кругу зрителей и впоследствии попала в латинских переводах и переделках также и на римскую сцену. Носителем обличительного начала в комедии издревле был хор, аттический комос. На афинском празднестве Диониса хор не мог, разумеется, отсутствовать; но, принимая участие в представлении комедии, он выпал из ее действия. Хор исполнял свои песни в промежутках между актами («новая» комедия делится на акты, чаще всего на 5 актов), и песни эти, не связанные с фабулой пьесы, обычно не входили в литературно закреплённый текст комедии; при постановке в другом месте и в другое время хоровые партии могли как угодно обновляться или вовсе исключаться из пьесы.

Античная литературная теория определяет новую комедию как «воспроизведение жизни», причем под термином «жизнь» понимается обыденная жизнь, частный быт в его противоположности как политическому, так и фантастическому. Как мы уже упоминали (стр. 189), Феофраст, ученик Аристотеля, видел в трагедии изображение «превратностей героической судьбы»; комедия соответственно получила другое определение: она — «изображение не связанного с опасностями эпизода из частного быта». Различия между комедией и трагедией устанавливают по составу персонажей; действующие лица трагедии — боги, герои, цари, полководцы, драма с бытовыми персонажами — комедия. Привычный в комедии момент смешного является с этой точки зрения уже производным, выводным, вытекающим из отношения к обыденности как к чему-то низменному; он может даже совсем отойти на задний план, уступая место моменту трогательного.

Итак, «новая» комедия — бытовая драма, по мнению некоторых буржуазных литературоведов, — даже «реалистическая» драма. Однако мы уже говорили о характере этого эллинистического «реализма». Углубление в частный быт знаменует здесь отход от проблем более широкого охвата. Из тематического круга оказывается устраненной не одна только политика, но вместе с ней устранены также мир труда и знания, даже литературные вопросы, которые так часто дебатировались у Аристофана. Поле поэтического зрения «новой» комедии — семейные конфликты в состоятельной рабовладельческой среде; даже в этой узкой области комедия оперирует лишь небольшим кругом мотивов и ситуаций и ограниченным рядом типических фигур, носителей определенных масок. И ситуации и фигуры отображают действительный быт, но материалы современного быта отбираются и располагаются по традиционным схемам без подлинно реалистического восприятия жизни. Важнейшие элементы структуры «новой» комедии остаются связанными со старыми фольклорными формами, хотя и получают новый смысл.

Так, любовь, исконный мотив карнавальной обрядовой игры, становится теперь, в новых общественных условиях, основной движущей силой комического действия: оно приведет к соединению влюбленных, к их свадьбе или — в наиболее серьезных и наименее банальных пьесах — к восстановлению нарушенного супружеского согласия. Преемственность с «древней» комедией, которая обычно заканчивалась свадьбой или любовной сценой, здесь очевидна.

Возьмем схему волшебной сказки: герой, при содействии чудесного помощника, освобождает героиню, находящуюся во власти какого-либо чудовища, и женится на ней. Если перенести эту схему в бытовую обстановку состоятельных кругов Афин, получится один из самых типичных сюжетов «новой» комедии.

Герой — влюбленный юноша, который должен устранить препятствия, мешающие ему соединиться с предметом его любви. Следует, однако, иметь в виду, что брак по любви был явлением для античного общества необычным. «На протяжении всей древности, — замечает Энгельс, — браки заключались не заинтересованными сторонами, а их родителями, и первые спокойно мирились с этим. Та скромная доля супружеской любви, которую знает древность, — не субъективная склонность, а объективная обязанность, не основа брака, а дополнение к нему. Любовные отношения в современном смысле имеют место в древности лишь вне официального общества».<sup>1</sup> Этот взгляд на брак с полной четкостью формулирован в приписываемой Демосфену речи против Неэры: «гетер мы держим ради наслаждения, наложниц для повседневного удовлетворения потребностей нашего тела, жен, для того, чтобы производить законных детей и иметь верную хранительницу дома». Лучшие поэты «новой» комедии пытались, вместе с передовыми направлениями эллинистической философской мысли (стр. 193—194), гуманизировать традиционное отношение к браку и проповедывали со сцены брак, основанный на взаимной склонности, но в комедии среднего уровня объект любви чаще всего выносятся за пределы «официального общества», в среду гетер. Препятствия, стоящие перед юношей, бывают разного рода. Любимая то

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, ч. I, 1937, стр. 58.

находится в обладании воина, хвастливого труса, то является рабыней жадного сводника, который хочет получить за нее выкуп, непосильный для молодого мота. От власти этих враждебных персонажей герой должен освободить героиню. Но как в сказке герой совершает свои подвиги лишь благодаря чудесному помощнику, так и в «новой» комедии юноша оказывается не в состоянии предпринять что-либо самостоятельно. Роль чудесного помощника при нем играет раб, хитрый пройдоха, умеющий выпутаться из любого положения. Тем или иным способом он выманит деньги у отца юноши, отнюдь не собирающегося покровительствовать связи сына с сомнительной девицей, надует сводника, словом, устранит все препятствия. А если желательно, чтобы комедия закончилась не только торжеством любви, но и законным браком, тогда в последний момент выяснится, что девушка — безвестно пропавшая дочь богатых и почтенных родителей, некогда похищенная или подкинутая, и все время сохраняла строгую добродетель. Сводник будет посрамлен, а влюбленные сыграют свадьбу.

Освобождение девушки перекрещивается, таким образом, с другим, не менее характерным для «новой» комедии сюжетом «подкинутого и найденного ребенка», с которым мы уже встречались в трагедиях Эврипида (стр. 147). Из мифологической обстановки он переходит в бытовую. Девушка, вступившая в связь с сыном соседа или изнасилованная во время ночного праздника пьяных юношей, рождает и подкидывает ребенка (или близнецов); дети оказываются спасенными, и родители впоследствии узнают их по каким-либо вещам, которые мать при них оставила. На основе этого сюжета создается запутанная интрига, приводящая к «узнанию» и благополучному концу. Поэты варьируют на все лады мотивы насилия, подкидывания и узнавания, и в большинстве пьес «новой» комедии хотя бы один из этих мотивов имеется налицо, а нередко и все они вместе. Связь их с трагедией Эврипида была совершенно ясна для современников, и ее подчеркивали сами авторы комедии, вкладывая действующим лицам в уста соответствующие эврипидовские цитаты.

У римского драматурга Плавта, переделывавшего пьесы «новой» комедии, есть «трогательная» комедия «Пленники», отклоняющаяся от привычного типа и лишенная любовной интриги. В конце пьесы автор обращает внимание зрителей на ее необычность: «здесь нет ни изнасилований, ни любовных шашней, ни подкидывания детей, ни денежного обмана, и влюбленный юноша не освобождает здесь гетеры тайком от своего отца». Перечисление это содержит все ходовые комедийные мотивы, кроме одного лишь мотива — «узнавания»; он не назван потому, что сохранен в самих «Пленниках».

Однообразие сюжетов соответствуют и устойчивые типы. Каждое действующее лицо отнесено к определенной типической категории, которую зритель может определить сразу же, по маске актера. Это, во-первых, «юноша», влюбленный и беспомощный, страдающий от любовных мук и недостатка в деньгах. Богатым соперником юноши часто оказывается хвастун «воин», похваляющийся своими мнимыми победами в боях и в любви, грубый, легковверный, но в общем добродушный; фигура бахвала-вояки, намечающаяся в «древней» комедии, получает теперь новое оформление в связи с ростом наемничества и войнами Александра и его преемников. Предметом

всеобщей ненависти является «сводник», жадный, бессердечный и подозрительный; комедия не щадит карикатурных черт для этой фигуры, и он неизменно выходит из пьесы одураченным. Женская параллель к нему — «сводня», старуха-пьяница, которая торгует своей родной или приемной дочерью и обучает ее всем уловкам гетеры. К антагонистам юноши принадлежит также бережливый и ворчливый «старик», отец юноши, который, однако, в некоторых пьесах не прочь поволочиться за красоткой и сделаться соперником сына. Интересно, что в комедии выступают только «юноши» и «старики», а не люди среднего возраста; здесь сказывается традиция карнавальная игры, борьбы «молодого» и «старого», которая всегда оканчивается победой молодости. Рядом с молодящимся стариком — его «жена», обычно упрямая и сварливая, принесшая своему мужу большое приданое и отравляющая ему семейную жизнь. Подруга юноши — это или жадная и коварная «гетера» или скромная «девушка», по несчастному стечению обстоятельств попавшая в дурную обстановку. Очень частая фигура — изворотливый «раб», помощник юноши; иногда ему противопоставляется честный раб-простофиля у антагонистов. Героиня тоже имеет бойкую «служанку» (будущую «субретку» западноевропейской комедии) или старую, верную «кормилицу». Две традиционные маски, наконец, напоминают нам о значении «еды» в греческой комедии (стр. 156—157): обжорливый «паразит» с собачьими повадками, льстивый сотрапезник юноши или воина, не уступающий рабу в ловкости и изворотливости, и затем «повар», велеречивый и вороватый жрец своего высокого искусства, отпрыск маски «ученого шарлатана».

Этот обзор типических сюжетов и масок показывает тематическую ограниченность «новой» комедии. Афинский быт IV—III вв. до н. э. не сводился к соблазнению девушек, подкидыванию детей<sup>1</sup> и препирательствам со сводниками. Оригинальность «новой» комедии не в сюжете и масках, которые являются в значительной мере традиционными, а в способе их разработки. Литературным достижением является здесь, во-первых, искусное ведение интриги. Этот момент, введенный Эврипидом в трагедию, был с успехом использован комедийными авторами. Сцепление обманов, недоразумений, подслушиваний, переодеваний, подмены лиц образует сложную, но крепко сколоченную интригу. Как и у Эврипида, огромную роль в ходе действия играет случай; на нем основана и самая схема «узнания». Характерное для эллинистического общества восприятие жизни как капризной игры случая очень часто вкладывается в уста и самим комедийным персонажам: «Тиха управляет всем». Вторая особенность, отличающая «новую» комедию, состоит в более углубленной разработке характеров. Типическая масса дифференцируется, приобретает многочисленные разновидности; действующие лица получают индивидуально очерченный облик. При этом одни писатели

<sup>1</sup> Подкидывание новорожденных вполне допускалось греческими обычаями. Отец был вправе отказаться от родившегося ребенка, не «воспринять» его, и участь быть подкинутым грозила не только плоду «незаконной» связи. Подкидывали детей, которых не желали воспитывать из-за их хилости или по материальным соображениям, как обузу для семьи (особенно девочек). Переодовые люди резко восставали против этого жестокого обычая, но в быту он держался еще долго, даже в эпоху римской империи. Если кто-либо, найдя ребенка, брал его к себе, ребенок становился рабом.

развивают комедию преимущественно по линии интриги, другие делают упор на характеры. Далее, создается непринужденный диалог, бойкий и остроумный, свободный от грубых шуток и непристойностей, которые были свойственны ранним этапам комедии. Наконец, и в этом немалое значение «новой» комедии, ее лучшие представители являются носителями гуманно-филантропических идей. Гуманные взгляды на семью, брак и воспитание, на женщину и на раба, выдвинутые в свое время софистами и художественно воплощенные в образах трагедии Эврипида, получают теперь дальнейшее развитие в эллинистической философии и проникают в изображение быта. Это приводит к новым осмыслениям типических фигур. Рядом со сварливой «женой» появляются образы забитой жены, страдающей от гнета мужа, или жены, как верной и любящей подруги; к ворчливому «старiku» — отцу присоединяется либеральный старик, снисходительно взирающий на увлечения молодежи; «юноша» оказывается не только молодым гулякой, но и носителем гуманного взгляда на семью. Даже отверженная от официального общества «гетера» вызывает к себе новое отношение; представительницы этой профессии наделяются чертами бескорыстия и душевного благородства. Другим последствием новой мировоззренческой установки было ослабление непосредственно комического элемента; комедия развивалась в сторону трогательного.

Большую близость к передовым направлениям эллинистической философской мысли обнаруживает самый значительный представитель «новой» аттической комедии Менандр (около 342—292 гг.). К выдающимся мастерам этого жанра причислялись и два старших современника Менандра, Филемон (около 361—263 гг.) и Дифил (родился около 350 гг.). Творчество всех этих писателей до недавнего времени было известно только по римским переделкам Плавта и Теренция, так как от подлинников имелись лишь фрагменты, не дававшие представления о ходе действия какой-либо комедии в целом. Папирусные находки принесли в этой области большое обогащение; важнейшая из них — это найденные в 1905 г. в Египте остатки целой рукописи с комедиями Менандра. В настоящее время имеются более или менее значительные отрывки нескольких произведений, причем отрывки комедии «Третейский суд» составляют в сумме около двух третей всей пьесы, а отрывки комедии «Отрезанная коса» — около половины пьесы. Менандр стал, таким образом, частично доступным для изучения в подлинном виде. Для общей характеристики «новой» комедии римские пьесы все же продолжают оставаться основным источником.

Афинянин Менандр, племянник комического поэта Алесиды (стр. 168), был сверстником Эпикура и учеником философа Феофраста. Как и преобладающее большинство писателей эллинистического времени, он не принимал активного участия в политической жизни своего города. Личная близость к Деметрию Фалерскому, управлявшему в 317—307 гг. Афинами в качестве ставленника Македонии, чуть не оказалась роковой для Менандра при восстановлении демократии в 307 г. Состоятельный и несколько склонный к роскоши, Менандр вел независимый образ жизни и отверг приглашение царя Птолемея, звавшего его в Александрию. Написал он более ста комедий.

С литературным обликом Менандра нас лучше всего познакомит наиболее полно сохранившаяся комедия «Третейский суд».

Молодой и состоятельный афинянин Харисий («юноша») совершил в пьяном виде насилие над девушкой Памфилой во время ночного празднества. На этой самой Памфиле он вскоре женился, женился, как это полагалось в Афинах, по сговору с богатым отцом невесты, причем ни Харисий, ни Памфила не узнали друг друга. Во время длительной отлучки Харисия из Афин Памфила, через пять месяцев после брака, родила мальчика и подкинула его с помощью старой кормилицы. При ребенке было оставлено несколько вещей в качестве опознавательных знаков, среди них перстень, в свое время оброненный соблазнителем Памфилы. О родах и подкидывании проведал раб Харисия Онисим и сообщил об этом хозяину по его возвращении. Известие о внебрачном ребенке Памфилы чрезвычайно расстроило Харисия, успевшего полюбить свою молодую жену. Закон предоставлял в таких случаях мужу право отослать жену в ее семью, не возвращая ей приданого; Харисий этим правом не воспользовался. Он лишь отдалился от Памфилы и предался кутежам с приятелями и с нанятой невольницей — арфисткой Габротоном, но и это не давало ему успокоения.

С этой исходной ситуацией пьесы зритель знакомится в первом акте. На сцене «новой» комедии обычно изображены фасады двух домов, в нашем случае это дом Харисия и дом его приятеля Хэрестрата, где проводит свое время Харисий. Перед этими домами, на улице, и разворачивается действие. Подобно тому как в трагедии зритель, знакомый с мифом, заранее знает исход действия, или узнает его из пролога (например у Эврипида), так и комедия не создает никаких тайн для зрителя. Она достигает своих эффектов именно тем, что зритель в полной мере осведомлен о вещах, неизвестных самим действующим лицам. Если действие комедии, продолжающееся один день, должно привести к благополучной развязке узла, завязанного задолго до этого, появляется необходимость в прологе. Он вкладывается в уста, на эврипидовский манер, какому-нибудь божеству или аллегорической фигуре (например «герою», «Тихе» и т. п.). Менандр любит ставить этот пролог не в самом начале пьесы, а на втором месте, после вводной сцены с участием кого-либо из действующих лиц. «Третейский суд» открывается беседой раба Онисима с поваром, из которой зритель узнает, что Харисий покинул молодую жену, связался с арфисткой и веселится в чужом доме. Затем выступало, вероятно, божество, сообщало то, чего никто из людей еще не может знать, историю Памфилы, и разъясняло исход пьесы; но эта часть комедии утеряна. Завершается экспозиция приходом Смикрина («старик»), отца Памфилы, обеспокоенного расточительным образом жизни зятя; он отправляется к дочери разузнать об истинном положении дела.

Развитие действия начинается со второго акта. Он содержит ту сцену, по которой пьеса получила свое наименование. Не добившись ничего от Памфилы, Смикрин собирается уходить, но его останавливает перебранка двух рабов, которые приглашают его в арбитры своего спора. Один из рабов, Дав, с месяц назад нашел подкинутого ребенка и передал рабу Хэрестрата, Сириску, так как Сириск согласился этого ребенка воспитывать. Теперь Сириск требует у Дава в придачу вещи, которые были оставлены при ребенке матерью. С точки зрения обывденного античного правосознания вопрос совершенно ясен: подкинутый ребенок никаких прав не имеет, он — собствен-

ность нашедшего, который и распорядился им по своему усмотрению, а вещи, разумеется, тоже принадлежат тому, кто их нашел. Однако зритель, который уже знает, что это будет ребенок Харисия и Памфилы, рассчитывает на то, что опознавательные знаки останутся при ребенке, и может с участием прислушаться к необычной для него аргументации Сирика. С ссылками на сюжеты трагедий этот раб доказывает, что ребенок имеет право на вещи, которые позволяют ему когда-нибудь быть узнанным, что вещи не могут быть от него отделены. Так, Менандр внушает своей публике, что ребенок является не только объектом, но и субъектом права. С этими доводами соглашается и Смикрин; он присуждает вещи Сирику, защищающему интересы ребенка. Находящийся среди вещей перстень попадает на глаза Онисиму, который признает в нем перстень своего хозяина, Харисия.

Третий акт приносит с собой ретардацию. Онисиму известно, что перстень был утерян на ночном празднестве Таврополией,<sup>1</sup> где были девушки, и он понимает, что ребенок — сын Харисия. Но как Харисий примет это сообщение? Из нерешительности выводит Онисима Габротонон. Она рассчитывала на любовь Харисия, надеясь, что Харисий выкупит и освободит ее; но теперь она видит, что Харисий не хочет ее любви. Габротонон вспоминает, как на прошлых Таврополиях девушка из богатой семьи стала жертвой насилия; она даже помнит эту девушку в лицо. Но сейчас у нее другой план. Она предъявит Харисию перстень и назовет себя матерью ребенка. Если Харисий признает мальчика своим сыном, он позаботится о ее освобождении. А потом можно будет заняться и поисками настоящей матери. Онисим охотно сбывает с своих плеч неприятную миссию.

Конец третьего акта плохо сохранился. Возвратившийся Смикрин узнает неожиданную новость: Харисий только что признал ребенка Габротонон. Старик хочет увести дочь от мужа.

Разрешение конфликта дается в четвертом акте. Он заключается в себе ряд моментов, очень смелых для греческого театра. В то время как драматурги обычно избегали показа соблазненных афинских девушек на самой сцене, Менандр решился вывести Памфилу. Она не поддавалась убеждениям отца, доказывавшего, что Харисий скоро разорится, и изъявляла желание оставаться спутницей мужа во всех испытаниях. Супружеское согласие восстанавливает Габротонон, носительница той маски, которая по общепринятым представлениям и по ситуации самой пьесы должна была бы внести в семью разлад. Встретив Памфилу, она немедленно узнает ее и, не дожидаясь своего освобождения, возвращает мальчика и открывает, кто его отец. Но особенно интересна реакция Харисия, все еще считающего себя отцом от Габротонон, на подслушанный им разговор Памфилы со Смикрином. Харисия мучают угрызения совести: как мог он, сам приживший внебрачного ребенка, ставить в вину своей жене такое же преступление? По сравнению с благородным отношением Памфилы к нему его собственное поведение представляется ему бессердечным и варварским; неожиданно открывшийся сын — заслуженная кара за то, что он мнил себя безгрешным и надменно осуждал чужой грех. Это безоговорочное требование равенства морали для обоих полов, и при том в устах мужчины в бытовой драме [Медея у Эврипида (стр. 142—143)]

<sup>1</sup> Празднество в честь Артемиды.

ограничивалась только жалобами на неравную мораль], было, повидимому, настолько неожиданным в условиях античной сцены, что Менандр счел необходимым несколько подготовить к этому зрителя. Мысли Харисия излагаются дважды, сперва в монологе раба Онисима о «сумасшедшем» душевном состоянии его хозяина, и лишь затем в монологе самого Харисия. Теперь счастье, которого Харисий достоин, не заставляет себя долго ждать, и он узнает от Габротонон, что мать ребенка — Памфила.

От пятого акта сохранилась более или менее полно только одна сцена. Здесь снова появляется Смикрин, еще ничего не знающий, в сопровождении старой кормилицы, которая должна уговорить Памфилу вернуться домой. Встречает их Онисим; насмешливый диалог, в котором тугой на соображение «старик» является предметом подшучивания со стороны Онисима и кормилицы, раскрывает ему истинное положение вещей. Все прочее могло иметь только характер эпилога; вопрос о судьбе Габротонон, несомненно, получал благополучное разрешение. Главные персонажи, может быть, даже не выходили на сцену, и заключительный акт был проведен в более веселых тонах, чем предшествующая часть пьесы. Однако и сюда Менандр вводит серьезные мотивы. В насмешках Онисима звучат идеи эпикурейской философии; раб разъясняет Смикрину, что счастье и несчастье приходят к человеку не от богов, которым некогда было бы заботиться о каждом человеке в отдельности, а от его собственного нрава. Философский источник этой последней мысли не вполне ясен, но Менандр, очевидно, дорожил ею как драматург.

Ссылка на «нрав», т. е. на характер, тем более показательна, что композиция «новой» комедии, в частности и комедий самого Менандра, основана обычно на случае. Между тем художественная сила Менандра в искусстве индивидуальной характеристики, и характер становится у него одной из пружин в развитии действия. На тождественных фабульных предпосылках он воздвигает иногда совершенно несходные между собой пьесы, благодаря различной обрисовке характера кого-либо из главных персонажей (например комедии «Герой» и «Земледелец»). Гуманное мировоззрение Менандра позволяет ему открывать положительные стороны у таких фигур, которым в комедийной традиции была свойственна односторонность отрицательных, грубо-комических черт. Мы уже видели трактовку «гетеры» в «Третьем суде»; столь же мало похожа Памфила на обычный тип богатой «жены», принесшей мужу большое приданое. Не менее интересна разработка образа «воина». В «Отрезанной косе» воин Полемон живет в свободном браке с бедной девушкой Гликерой. Однажды, в припадке необоснованной ревности, он отрывает ей косу, приравнивая ее тем самым к гетере, и оскорбленная Гликера покидает его дом. Полемона этот уход приводит в совершенное отчаяние. Огрубевший от походов привычек воин, при всей необузданности своего поступка, обнаруживает гораздо больше честности и уважения к подруге, чем пытающийся поволочиться за ней Мосхион, приемный сын богатой женщины. А затем выясняется, что Гликера и Мосхион — сестра и брат, что они дети почтенного гражданина, который в трудную минуту жизни вынужден был их подкинуть. Теперь для Полемона всякая надежда как будто потеряна, но Гликера сама соглашается вернуться к нему, уже на правах законной жены, а Полемон обещает отучиться от своих грубых ухва-

ток. В комедии «Ненавистный» воин Фрасонид влюблен в пленницу, но, не желая распорядиться ею по праву добычи, старается завоевать ее сердце и мучается любовью и ревностью. Добродетель, разумеется, вознаграждена; пленница, выкупленная отцом, выходит замуж за Фрасонида. Деликатностью чувств к женщине отличается и «раб» в комедии «Герой». Не отказываясь и от традиционных красок, Менандр стремится их разнообразить; для того чтобы подчеркнуть оттенки характеров внутри одной драмы, он нередко выводит парные фигуры носителей той же самой маски, например двух несходных «стариков», «юношей» или «рабов».

Однако, при всей тонкой наблюдательности Менандра, его метод характеристики лишь разнообразит типические фигуры, но не преодолевает их статичности. Характеры Менандра не развиваются; проблема динамики развития личности осталась в античной литературе неразрешенной.

«Как прелестен человек, когда он действительно человек», — гласит один из фрагментов Менандра. Человечность образов делает его прямым наследником драмы V в. И вместе с тем Менандр уже типичный эллинистический поэт. Мир его героев сужен, им чужды большие общественные и культурные запросы, и человек ценен лишь теми качествами, которые он может проявить в семейном быту. В «Антигоне» Софокла человек был «дивен» своей мощью, у Менандра он только «прелестен».

В своей более узкой сфере Менандр ставит серьезные вопросы. Отрывочность наследия не позволяет в достаточной мере оценить эту сторону его деятельности. До находки «Третьейского суда» никто из исследователей не подозревал, что Менандр мог так смело выступать против традиционной семейной морали. В комедии «Братья», известной по латинской обработке Теренция, противопоставлялись две системы воспитания, одна — патриархальная и суровая, основанная на страхе, другая — снисходительная и гуманная, развивающая у воспитанника искренность и доверие к воспитателю; гуманная система одерживала верх. Из фрагментов многих комедий видно, что Менандр высмеивал суеверия и проникавшие в Грецию восточные культы. Как орудие популяризации эллинистической философии, комедии Менандра имели не только художественное, но и просветительное значение для всего греческого мира, а позже и для Рима.

Литературная судьба Менандра напоминает судьбу Эврипида. Для широкой публики, посещавшей комедийные представления, он был слишком вольнодумен и слишком серьезен; его соперники, Филеон и Дифил, пользовались у современников более устойчивым успехом. Потомство отнеслось к нему благосклоннее, чем современники, и признавало его лучшим мастером в изображении обыденной жизни. «Менандр и жизнь, кто из вас кого воспроизвел?» — восклицает один из крупнейших филологов Александрии, Аристофан Византийский. Еще во времена Плутарха (I в. н. э.) Менандр был любимым поэтом греческого образованного общества. Античная литературная критика ценила у него как меткость изображения, так и стилистическое искусство — изящество языка, «грацию» диалога, в которой Менандр не имел соперников, владение всеми регистрами обыденной речи, которую он умел приспособлять «к любому характеру, к любому настроению, к любому возрасту» (Плутарх).

Искусство «новой» комедии оказало очень большое воздействие на западноевропейскую драму, но воздействие это не было непосредственным. Памятники «новой» комедии разделили общую судьбу эллинистической литературы. Произведения Менандра держались дольше других, но и они были утеряны в ранне-византийскую эпоху. Греческая бытовая драма сохранилась в веках только в той форме, которую ей придали римские поэты. И нам снова придется встретиться с новоаттической комедией и ее корифеями при рассмотрении римской драмы.

Одновременно с расцветом «новой» комедии, в западной части греческого мира, в южной Италии, была сделана попытка создать пародийно-мифологическую комедию на основе местной фольклорной драмы флиаков (стр. 156). На рубеже IV и III вв. сиракузец Ринфон сочинял в Таренте свои «веселые трагедии», пародируя сюжеты трагических поэтов. Другая отрасль драмы флиаков приближалась к бытовой комедии. Попытки эти остались изолированными, тем более, что Тарент в 273 г. был завоеван римлянами и перестал играть роль в культурном развитии Греции.

Гораздо большую будущность имел мим. История этого жанра, почти всегда находившегося за порогом литературы, очень мало известна. Мимами назывались в V в. диалогические сценки из быденной жизни, которые составлял в прозе на местном диалекте сицилийский писатель Софрон. Резкая натуралистичность содержания и языка, «низменная» тематика, упор не на драматическое действие, а на воспроизведение характерных черт представителей различных слоев и профессий — отличительные особенности этих мимов. В эллинистическую эпоху «мим» становится общераспространенным термином для низового театра, воспринимающего сюжеты и мотивы литературной драмы, но устранившего ее идейную сторону. Здесь все смешивалось — трагедия, комедия и пародия на культ, жестокие казни, убийства и адюльтеры, стихи и проза, музыка, танцы и акробатика. В миме сыпались пощечины, разыгрывались грубо-эротические сценки, а под конец представления подымался всеобщий шум и свалка. Карнавальная вольность, исчезнувшая в серьезной драме, в миме сохранялась; здесь нередко встречались резкие политические выпады, а также издевка над отдельными лицами с использованием материалов скандальной хроники. В отличие от других видов греческой драмы мимы разыгрывались без масок и с участием женщин-актрис. Главная роль в представлении принадлежала «архимиму» или «архимиме» и заключала в себе значительный момент импровизации. Растущая безыдейность эллинистического общества периода упадка привела к тому, что мим стал оттеснять все прочие виды драмы. Любимым театральным зрелищем он оставался и позже, в римский и византийский периоды, несмотря на все преследования, которые воздвигала против него церковь; однако средневековые рукописи не сохранили мимов.

В 1903 г. был опубликован папирус, содержащий два мима. Самый экземпляр относится ко II в. н. э., но тексты — более ранние, может быть даже поздне-эллинистические. Тексты эти представляют собой канву, на основе которой мимическая труппа могла импровизировать. В одной из этих пьес греческая девушка Харитион находится в плену у индусских варваров; брату удастся похитить ее из плена, напоив допьяна индусов и их царя. В миме участвуют восемь

действующих лиц и даже своего рода хор; проза перемешана со стихами. Вторая пьеса изображает «прелюбодейку», которая влюблена в своего раба Эзопа. Эзоп любит рабыню Аполлонию и отказывается удовлетворить желания своей госпожи. Та обрекает обоих на смерть в пустынном месте, но рабы, которым поручено выполнить этот приговор, отпускают товарищей и возвращаются с сообщением, что пленники освобождены вмешательством какого-то божества. Преждевременный приход Аполлонии кладет конец сомнениям госпожи, колебавшейся было между подозрением и суеверным страхом. Она приказывает отыскать Эзопа, а Аполлонию подвергнуть мучительной казни. Вскоре приносят тело Эзопа, якобы покончившего с собой, в действительности же усыпленного снотворным зельем. Госпожа начинает его оплакивать, но скоро находит утешение в любви другого раба, с которым сговаривается отравить хозяина. Однако когда старика уже приносят на сцену как мертвого, он внезапно встает и уличает преступников, которые несут соответствующую кару. Эзоп и Аполлония, разумеется, также оказываются целыми и невредимыми. Текст написан в прозе и построен как монолог прелюбодейки, которую играет архимима. Следует обратить внимание на мотив «мнимой смерти», — он представляет собой переосмысление культового мотива смерти и воскресения на «естественный» лад и настолько часто встречался в мимах, что «мимическая смерть» вошла в поговорку.

Приближается к мимической сценке и так называемая «мимодия», лирическая монодрама, монологическая ария, исполняемая одним лицом под музыку. В таких мимодиях изображали, согласно античным сообщениям, то «женщин, прелюбодеек и сводниц, то мужчину, подвыпившего и приходящего петь серенаду к своей возлюбленной». Папирусы доставили нам некоторый материал и в этой области. Самый интересный из этих памятников — так называемая «жалобная девушка». Девушка, страстная любовь которой отвергнута, приходит ночью к дому возлюбленного, просит впустить ее, угрожает, молит. С жанром серенады (по античной терминологии *paraklausithyron* — «плач перед дверью») мы еще встретимся и в эллинистической и в римской поэзии.

### ГЛАВА III

#### АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ

Термин «александрийский» в применении к литературе является условным. Еще в середине прошлого столетия он употреблялся очень широко, и весь эллинистический период носил название «александрийского». От этой терминологии пришлось отказаться, так как она создавала ложное впечатление, будто Александрия являлась ведущим центром для всей эллинистической литературы. Тем не менее, представляется целесообразным сохранить термин «александрийский», как условный, для одного определенного и притом весьма значительного течения в эллинистической поэзии, которое получило наиболее яркое выражение у писателей, прямо или косвенно связанных с Александрией и ее культурой. Расцвет александрийской поэзии относится к первой половине III в. до н. э.; крупнейшие представители ее, хотя и разбросанные по разным уголкам эллинистического мира.

составляли единую группировку, прославляли и цитировали друг друга в своих произведениях.

Александрийская поэзия сложна, и в ней переплетаются разные тенденции.

В основном — это поэзия культурной верхушки греческого общества, как оно складывалось в обстановке эллинистических монархий; старый центр, Афины, не принимает участия в этом литературном течении. Поэты — любители и знатоки старой письменности; многие из них сочетают поэтическую деятельность с филологическими занятиями, иногда со службой в александрийском Музее. Они выставляют напоказ свою «ученость», т. е. начитанность в старых авторах и знакомство с забытыми и малораспространенными преданиями. Произведения их обращены к узкому кругу образованных читателей.

Как это естественно для литературы эллинистического общества, большие социальные проблемы у александрийцев отсутствуют. Политическая тематика попадает в их кругозор только в форме прославления царей или их приближенных; им чужды общественные интересы хотя бы в той суженной форме вопросов семьи и воспитания, которую мы встречали у Менандра. К спорам афинских философских школ новые поэты в большинстве случаев равнодушны. Было бы неверно усматривать у александрийцев одно только тематическое обеднение. У них появляются свои, новые темы, характерные для эллинизма; растет интерес к интимным чувствам индивида, к картинкам быта, нарождается чувствительное восприятие природы. В литературной фиксации детали, момента, мимолетного настроения александрийцы достигают большого мастерства. Возможности изображения субъективных чувств и быта оставались, однако, ограниченными. Например, в эллинистической поэзии занимает много места любовная тема. Но если эту любовную тему желали вывести за те тесные рамки, которые создавал для нее античный быт (ср. замечания Энгельса, приведенные на стр. 202), и не изображать при этом комического «влюбленного юношу», приходилось выбирать носителя любовного чувства уже вне обычного общества, переносить его в сферу мифа или облекать в фольклорную маску «пастуха» (стр. 222). Самая задача изображения субъективного чувства толкала, таким образом, к внебытовому оформлению. Как мы уже видели в «новой» комедии, быт изображался обычно либо в аспекте низменного и смешного, либо в аспекте трогательного. У александрийцев мы находим оба варианта; в обоих случаях персонажи выбираются из низших слоев общества или переносятся в область мифа. Новая школа много сделала для создания трогательных образов «маленьких людей»; «ученый» поэт рисует их сочувственно, но не без сознания собственного превосходства.

Ко всей этой тематике александрийцы присоединяют свой специфический момент «учености». Проявляется она по-разному — в вычурности языка, в цитатах и полуцитатах из старинных писателей, в обилии мифологических намеков, доступных лишь немногим, но она может стать и непосредственно поэтической темой. Составляются «дидактические» поэмы естественно-научного характера, медицинские, сельскохозяйственные; астрономическая поэма Арата (около 315—240 гг.) «Небесные явления» принадлежит к числу знаменитых произведений эллинистической литературы, неоднократно переводилась римлянами и дошла до нас. Преобладала, однако, мифоло-

гическая «ученость». Она порой вырождалась даже в сознательное стремление к загадочности. Форменным поэтическим ребусом является «Александра» Ликофрона (III или II в.) — вложенное в уста троянской пророчице Александре (Кассандре) предвещание будущих судеб вплоть до эллинистических времен и возвышения Рима. В этом произведении около 1500 стихов, и почти ни один из них не мог быть понятен даже образованному читателю, современнику Ликофрона, без специального комментария; все собственные имена мифологических и исторических лиц заменены описательными выражениями, за исключением тех случаев, когда самое имя способно было ввести в заблуждение, благодаря наличию разных его носителей. Ликофрон — исключение, но и многие другие представители александрийской поэзии отличаются избытком маловразумительной «учености».

«Ученые» поэты стремятся к изысканности формы, к тщательной и строгой отделке стиха. Формальное искусство, однако, нередко вырождалось в погоню за кунштштюками. К их числу относятся так называемые «фигурные стихотворения», т. е. такие, в которых строчки разной величины самым способом своего написания образуют фигуру какого-нибудь предмета — свирели, топора, крыльев, жертвенника.

В отличие от старой греческой поэзии, в значительной мере рассчитанной на музыкальное и плясовое сопровождение, произведения александрийцев относятся к области чисто словесного искусства. Их гимны непригодны для празднеств, мимические сценки неудобны для разыгрывания. Поэтическое мастерство раньше требовало какой-нибудь дополнительной выучки, музыкальной, хореографической, исполнительской (у эпических певцов), знакомства со сценой; поэты, за редкими исключениями, работали в одном жанре. «Ученые» поэты эллинистического времени смело могут брать за разные жанры. Не все жанры, правда, оказываются подходящими для новых тем и нового стиля. Попытки пересадить ведущие отрасли аттической поэзии, трагедию и комедию, на почву Александрии не имели успеха. Наибольших результатов новое направление достигло в области малых форм.

Своим предшественником александрийцы признавали Антимаху из Колофона, ионийского поэта начала IV в., автора эпической поэмы «Фиваиды» и большого произведения в элегическом размере, заглавие которого «Лида» напоминает «Нанно» Мимнерма. Лида (т. е. уроженка Лидии — вероятно, рабыня) — умершая возлюбленная поэта. В рамке элегии, посвященной ее смерти, он изложил целую серию мифов о несчастной любви. Антимах уже являет собой тип «ученого» поэта. Он уснащает свои произведения малоизвестными или вышедшими из литературного оборота словами, заимствованными у старых писателей; незначительные фрагменты, сохранившиеся от него, полны оборотами, взятыми из гомеровских поэм. «Лида» производила большое впечатление на ранне-эллинистических поэтов. Асклепиад посвящает ей эпиграмму:

Лидой зовусь я и родом из Лидии. Но надо всеми  
Внучками Кодра<sup>1</sup> меня славой вознес Антимах.  
Кто не поет обо мне? Кем теперь не читается «Лида»,  
Книга, которую он с Музами вместе писал?

<sup>1</sup> Внучки Кодра — афинянки.

Учено-мифологическое произведение с любовным содержанием становится одним из первых жанров александрийской поэзии. Для него избирается форма повествовательной элегии. Античный литературный вкус прикреплял стихотворный размер к определенному содержанию и способу изложения; элегический стих представлялся более пригодным орудием для неровного, прерываемого субъективными отступлениями повествования, чем эпический гексаметр.

Зачинатель александрийской поэтической школы — Ф и л и т (или Филет) с острова Коса (около 340—285 гг.), воспитатель родившегося на Косе Птолемея II Филадельфа, одновременно поэт и ученый собиратель «глосс», т. е. редких слов. Он прославился как элегический поэт, воспевавший свою возлюбленную Биттиду, но работал также в области мифологического эпоса и эпиграммы. От его произведений почти ничего не сохранилось; то немногое, что мы о нем знаем, позволяет усмотреть любовь к образам сельской природы и некоторую меланхолическую чувствительность, интерес к радости страдания, на которую обращал внимание и современник Филита — философ Эпикур (стр. 193). «Я не оплакиваю тебя, — говорится в одном из фрагментов, — ты вкусил много прекрасного, но и удел страдания не был тебе незнаком». Или: «тихо поплачь надо мной из глубины сердца, скажи мне ласковое слово, не забудь меня мертвого». Вокруг Филита на Косе группировался кружок поэтов, считавших его главой школы. Подражатели Филита культивировали повествовательную, любовно-мифологическую элегию; бесчисленные местные варианты древних мифов религии плодородия легко поддавались переосмыслению в любовную повесть.

Наряду с элегией, одним из любимых жанров александрийской поэзии является эпиграмма, короткое стихотворение в элегическом размере. Жанр этот сравнительно хорошо нам известен, благодаря антологиям («цветникам»), т. е. сборникам мелких стихотворений, составленным в позднейшей античности, а затем и в византийское время. В течение аттического периода эпиграмма утратила уже обязательную связь с реальной надгробной плитой или посвятителем дощечкой (стр. 90) и превратилась в литературный жанр, свободно допускающий поэтическую фикцию. Эпиграммы исполнялись и импровизировались на пирах, сменяя старую наставительную элегию (ср. стр. 74). Форма надписи на надгробном памятнике, на сооружении или статуе избирается как средство создать образ, настраивание, запечатлеть ситуацию. Среди авторов таких маленьких стихотворений мы находим и ряд поэтесс (Анита, Носсида и др.). В ранне-эллинистической эпиграмме можно различить два направления. К одному из них принадлежит Леонид Тарентский (литературная деятельность примерно с 300 по 270 г.). Во многих отношениях близкий к философам-киникам, Леонид вел странствующую жизнь поэта-бедняка. Нужда, трудовая жизнь низших слоев населения — его основные темы. Стараясь придерживаться традиционной формы надписи, он создает в своих надгробных и посвященных стихотворениях<sup>1</sup> образы трудового люда, рыбаков, охотников, ремесленников, пастухов, земледельцев и их полной лишений жизни.

<sup>1</sup> По греческому обычаю, трудящийся, закончив какую-либо работу или уходя на покой, приносил в дар божеству орудия или продукты своего труда. Дар нередко сопровождался «посвятителем» надписью.

Леонид, как и киники, относится с уважением к труду, но он далек от какого-либо социального радикализма. Люди, довольные малым, бодро переносящие нужду, возбуждают в нем сочувствие, почти зависть, своей способностью к самоограничению. «Вот маленькая усадьба Клитона, несколько полосок для засеивания, крошечный виноградник, рощица для рубки, — и на этом участке Клитон провел восемьдесят лет». Восемьдесят лет прожила и ткачиха Платфида, неустанно борясь с бедностью и распевая песни за своей работой. Несмотря на простоту своей тематики, Леонид пишет пышным, вычурным языком, и это сближает его с александрийцами.

Второе направление представлено группой поэтов, близких к Филиту и его косскому кружку. Самый выдающийся из них — Асклепиад из Самоса. В его стихотворениях преобладают любовные и застольные темы. Гетеры с их короткой и неверной любовью, шаловливые Эроты, томящие сердце юного поэта, ночное стояние перед запертой дверью красавицы — излюбленные мотивы Асклепиада. Стихотворение стремится зафиксировать ситуацию, момент. Например:

Долгая ночь, середина зимы, и заходят Плеяды.  
Я у порога дрожу, вымокший весь под дождем,  
Раненый жгучею страстью к обманщице этой... Киприда  
Бросила мне не любовь, — злую стрелу из огня.

Или:

Страсти улика — вино. Никагора, скрывавшего долго  
Чувства свои, за столом выдали чаши вина.  
Он прослезился, потупил глаза и поник головою,  
И на висках у него не удержался венок.

Форма надписи уже не обязательна. Сжатое лирическое стихотворение, иногда с неожиданной и остроумной концовкой, — такова эллинистическая эпиграмма. Насмешливый момент, который мы в настоящее время связываем с этим жанром, станет характерной чертой эпиграммы лишь значительно позже и преимущественно в римской литературе.

Центральная фигура александрийской поэзии — Каллимах из Кирены (около 310—240 гг.), об ученой деятельности которого уже упоминалось (стр. 197). В молодости школьный учитель в одном из предместий Александрии, Каллимах достиг высокого положения в Музее и стал придворным поэтом Птолемеев. Несмотря на огромную популярность этого писателя в эллинистическое время, важнейшая часть его литературного наследия была впоследствии утеряна, но папирусы принесли и продолжают приносить многочисленные фрагменты, и недавно было найдено античное изложение содержания целого ряда его произведений. Каллимах дает четкую формулировку своей литературной программы. Она сводится к трем основным принципам: малая форма, борьба с банальностью, тщательная отделка деталей. Полемизируя со своими литературными противниками, он вкладывает в уста Аполлону следующее наставление: «Певец, жертвенное животное для нас надо растить пожирнее, а Музу потоньше. Я повелеваю тебе не ходить по путям, протоптанным телегами, не гнать колесницы по обычным чужим следам и по широкой дороге,

а выбирать более новые, хотя и узкие пути». Особенно восстает он против большого эпоса, «киклической поэмы», «единого непрерывного песнопения», не допускающего «тонкой» обработки. «Ассирийская река многоводна, но вода ее несет много грязи и тины». «Не ждите от меня многошумной песни: греметь — дело Зевса, а не мое». Не распространяя своего отрицательного суждения на гомеровские поэмы, Каллимах возражает против попыток обновления большого эпоса; ученый александриец чувствует себя ближе к дидактическому стилю Гесиода. Вызывают у него возражения и каталогообразные произведения типа «Лиды». Он предпочитает разработку отдельного эпизода в виде самостоятельного стихотворения.

Выдвигая требование малой формы, Каллимах правильно оценивал как основные тенденции всего александрийского направления, так и свои личные возможности. Для изощренной, но безыдейной и бесстрастной поэзии александрийцев малая форма была наиболее уместна. Сам Каллимах, помимо исключительной своей «учености», был блестящим мастером стиха, остроумным, изобретательным рассказчиком; но у него не хватало поэтической силы. «Хотя он не силен талантом, он силен искусством», — писал о нем впоследствии Овидий.

Каллимах — разносторонний поэт. Как почти все александрийцы, он блещет искусством изысканной эпиграммы; перекликаясь с современными ему сатириками кинической школы (стр. 235), он составляет сатирические холиямбы по образцу Гиппонакта (стр. 81), но поэтическая слава его основана была на «ученых» стихотворениях. Важнейшее его произведение — «Причины» (Aitia), сборник повествовательных элегий в четырех книгах, содержащий сказания о возникновении различных празднеств, обрядов, наименований, об основании городов и святилищ. Были ли отдельные стихотворения связаны между собой, неизвестно; если такая связь имелась, она была только внешней. По существу каждая элегия представляла собой небольшую самостоятельную повесть. Каллимах собрал большое количество малоизвестных преданий различных греческих областей; в поле его зрения попал уже и Рим. Сюжеты привлекали автора новизной, но важнее всего для него была оригинальность трактовки.

Из повествовательных элегий, вошедших в состав сборника, наибольшей известностью пользовалось в античности сказание об Аконтии и Кидиппе. Прекрасный Аконтий, увидев на празднестве Артемиды красавицу Кидиппу, влюбляется в нее. Аконтий и Кидиппа были уроженцами разных общин, и, для того чтобы добиться брака, Аконтий пускается на хитрость. Он вырезывает на яблоке слова «клянусь Артемидой, я выйду за Аконтия» и подбрасывает яблоко так, чтобы Кидиппа подняла его и прочла надпись. Древние читали обычно вслух; Кидиппа произнесла слова, написанные Аконтием, и отныне связана клятвой. Затем наступает разлука, и в это время родители девушки отыскивают для нее жениха. Но накануне брачной церемонии Кидиппа тяжело заболевает, и каждый раз, как повторяются свадебные приготовления, ее постигает какая-нибудь болезнь. Обеспокоенный отец обращается к дельфийскому оракулу и узнает, что болезнь дочери насылается Артемидой, разгневанной за нарушение клятвы. Тогда Кидиппу выдают за Аконтия. Сюжет этот сохранился в пересказах позднейших античных писателей, а в начале нашего века найден большой фрагмент, содержащий конец элегии. Простенький рассказ расцвечен у Каллимаха блестками редчайшей

эрудиции, неожиданными отступлениями, лукавыми намеками. Автор старается быть разнообразным; он ежеминутно меняет тон повествования, переходя от наивности к иронии и внезапно ошеломляя читателя грудой ученых справок. Разнообразит Каллимах и самые сюжеты и способ их подачи. «Причины» открывались сновидением, которое уводило поэта на Геликон, гесиодовскую гору Муз; здесь Музы давали любознательному Каллимаху ответы на его ученые недоумения. Другой раз материал вводится непринужденным разговором о пире, во время которого случайный сосед-чужеземец информирует автора об обычаях своей родины; в конце Кидиппы Каллимах прямо ссылается на свой книжный источник и приводит из него другие предания, более близкие к основной тематике «Причин», чем рассказ о любви Аконтia. Личность поэта все время вводится в повествование — это один из тех моментов, которые, с точки зрения античного литературного сознания, отличают повествовательную элегию от безличного эпического рассказа.

Атмосфера монархии сильно дает себя чувствовать в произведениях Каллимаха. Он — верноподданный династии Птолемеев. Специальное стихотворение посвящено «обожествованию» умершей царицы Арсиной; в «гимнах» (сохранившихся) олимпийские боги тесно переплетены с «богами» — монархами Египта, династические интересы которых поэт защищает. Интересна элегия о «локоне Береники», составлявшая, повидимому, заключительное стихотворение сборника «Причины». Элегия эта известна нам, помимо фрагментов подлинника, в переводе римского поэта Катулла. Характерен самый повод к ее написанию. Птолемей III Эвергет вскоре после своего вступления на престол и брака с Береникой (Вероникой; 346 г.) должен был отправиться в поход. Молодая царица обещала, в случае благополучного исхода войны, посвятить богам локон; когда Птолемей вернулся, она выполнила свой обет и возложила локон в храме Арсиной. На следующий день локон будто бы пропал, и придворный астроном Конон поспешил утешить царственную чету тем, что он «открыл» новое созвездие, которое и является перенесенным на небо локоном царицы (созвездие это и поныне сохранило наименование «Волосы Вероники»). Как придворный поэт, Каллимах счел необходимым прославить это «событие». Элегия представляет собой монолог локона, который рассказывает о своей судьбе в преувеличенно-патетическом стиле, с многочисленными учеными украшениями, но не без обычной для Каллимаха лукавой иронии. Локон скорбит о том, что ему пришлось расстаться с головой царицы; он уступил лишь непреодолимой силе «железа» (т. е. ножниц) и заканчивает пожеланием вернуться на старое место, хотя бы строй светил оказался при этом нарушенным.

Мифологическим темам посвящены также «гимны» (в гексаметрах). Религиозного значения мифы для Каллимаха не имеют. У александрийца миф есть предмет ученого собирательства, остроумной игры и, как сфера наивного, может стать материалом иронического интимно-бытового изображения. Так, в гимне «К Артемиде» маленькая Артемида, сидя на коленях у Зевса, просит у «папы» подарков, богини страшат своих капризничавших девочек «киклопами», роль которых исполняет вымазавшийся в золе олимпийский прислужник Гермес. Таких же эффектов он достигает в гимне «К Деметре», вкладывая мифологическую часть в уста поклонниц богини из простого люда: рассказывая друг другу о мощи Деметры, они наивно

вводят в предание бытовые моменты, превращающие его в мифологический гротеск.

Трогательная фигура простой бедной старушки нарисована была в эпическом произведении «Гекала», от которого сохранились лишь фрагменты. Противник больших поэм, Каллимах создает эпиллий, т. е. малый эпос, отвечающий требованиям его литературной программы. Небольшие размеры, новизна сюжета, оригинальность разработки — все это имеет место в «Гекале». Сюжет — малоизвестное аттическое предание. В то время как дикий бык причинял тяжелые бедствия жителям окрестностей Марафона, афинский царевич Фесей, оберегаемый своим отцом от злоумышлявшей против него Медеи, тайно вышел вечером из дому, чтобы итти на быка. Застигнутый в пути проливным дождем, он забрел в стоявшую у морского берега избушку старой Гекалы. Добрая женщина радушно приняла юношу и отнеслась к нему с материнской нежностью. Из фрагментов видно, что Каллимах описывал бедную утварь Гекалы, приготовление скудного ужина, наконец задушевную беседу ее с Фесеем. Гекала дала обет принести Зевсу жертву, если Фесей возвратится победителем. Но когда он, одолев быка, вернулся к дому Гекалы, он застал старушку уже мертвой и установил в ее честь праздник с состязаниями. Каллимах и в этой поэме остался верен своему принципу неожиданных отступлений. В изложение введен ночной диалог птиц: старая ворона рассказывает о пережитом и предвещает будущее. Наконец, птицы засыпают, но вскоре их будит новый пернатый пришелец. В противоположность обычному представлению, что люди встают с пением птиц, у Каллимаха пробуждение жизни большого города сигнализирует птицам, что наступило утро: «Вставайте, руки воров уже не тянутся за добычей, уже засверкали рассветные фонари, уже напевает свою песню водовоз, черпая воду из колодца; тех, у кого дом выходит на улицу, уже пробуждает скрипение оси под телегой и отовсюду изводят кузнечные мастера своими оглушительными ударами».

Проблема большого эпоса была предметом литературной борьбы. Большие поэмы, мифологические и исторические, составлялись в это время преимущественно поэтами старых греческих областей, сравнительно далекими от чистого александринизма. Основным противником Каллимаха оказался, однако, его собственный ученик, такой же «ученый» поэт, как и сам Каллимах. Это был Аполлоний, александриец по происхождению, видный деятель Музея, занимавший должность заведующего александрийской библиотекой и воспитателя наследника престола. Литературная вражда осложнилась личным конфликтом, который кончился тем, что Аполлоний покинул Александрию и переселился на Родос. Вторая родина доставила Аполлонию прозвище Родосского, с которым он и вошел в историю литературы.

«Аргонавтика» Аполлония — самое объемистое из сохранившихся произведений эллинистической литературы. Автор создает большой мифологический эпос, но эпос в новом вкусе. Материалом служит старинное сказание о походе аргонавтов.

Предание было построено по сказочной схеме. Царь фессалийского города Иолка Пелий, во избежание опасности, предсказанной ему оракулом, отправляет своего племянника Ясона в далекую Колхиду за золотым руном. Ясон снаряжает корабль Арго, привлекает славнейших греческих витязей к участию в походе и достигает Кол-

хиды. Здесь, с помощью волшебницы Медеи, дочери колхидского царя Ээта, он разрешает сказочные «задачи», которые ставит перед ним Ээт, добывает руно и отплывает вместе с Медеей. За беглецами погоня, но им опять приходит на помощь коварство Медеи, которая убивает при этом своего брата Апсирта. После благополучного возвращения на родину Ясон, благодаря той же Медее, становится царем Иолка. На сюжетный стержень было нанизано большое количество мифов о путевых приключениях аргонавтов по дороге в Колхиду и обратно. Сказания эти принадлежат к раннему слою фольклора греческих мореплавателей; некоторые из них, как например сказание о сестре Ээта Кирке, были использованы уже в гомеровском эпосе для странствий Одиссея.

Поэма Аполлония представляет собой последовательную обработку всего предания об аргонавтах, от поручения, данного Пелием Ясону, до возвращения корабля Арго в Иолк. Таким образом, по построению своему она приближается не к гомеровскому эпосу, концентрирующему свой материал вокруг одного события, а к «киклическим» поэмам, с их серией эпизодов, объединенных лишь хронологической последовательностью. Также и по размерам своим «Аргонавтика» значительно уступает гомеровским поэмам, не составляя даже половины «Одиссеи». Хотя Аполлоний ставил себе образцом Гомера, он по существу придерживается «киклической» манеры повествования, обновляя ее на александрийский лад. Примитивные моменты старого эпоса, как то: типические места, постоянные эпитеты, повторы, решительно устранены, но сохранен объективный эпический стиль, без сколько-нибудь значительных авторских отступлений. Эллинистический поэт одинаково далек и от широкого охвата действительности, присущего гомеровскому эпосу, и от больших мировоззренческих вопросов, в свете которых аттические драматурги V в. обрабатывали мифологическое предание. Он относится к своему материалу, с одной стороны, как ученый, передающий древние сказания и дополняющий их географическими и этнографическими справками, объяснениями обрядов и наименований; с другой стороны, он обогащает повествование картинами душевных состояний, бытовыми зарисовками, живописными образами и сравнениями. Изображение чувств — вот то новое, что Аполлоний привносит в греческий эпос; однако отдельные части поэмы разработаны в этом отношении весьма неравномерно.

Первые две книги доводят рассказ до прибытия аргонавтов в Колхиду. Во вступлении Аполлоний ставит себе традиционную задачу — «возвестить славу древлерожденных мужей», но как раз в этих книгах особенно заметно отсутствие в поэме единства, центрального героя и внутренней связи между эпизодами, недостаточная драматичность повествования, бледность характеристики отдельных участников похода. Картина резко меняется в третьей книге, которая посвящена любви Медеи к Ясону. Любовь становится движущей силой эпического действия, — в этом нововведении, воспринятом затем в Риме Вергилием, значение поэмы Аполлония для европейской литературы. Третья книга, наименее традиционная и наименее «ученая», является самой интересной частью всего произведения.

Она открывается большой сценой на Олимпе, что у Аполлония бывает сравнительно редко. Гера и Афина, покровительствующие Ясону, отправляются к Афродите и просят ее воздействовать на ее

сына Эрота, чтобы он заставил Медею полюбить Ясона. Боги Аполлония сродни богам Каллимаха, и их визит превращается в бытовую сценку. Важные богини, в особенности девственная Афина, чувствуют себя несколько смущенно, обращаясь за содействием к столь легкой мысленной особе, как Афродита, а та им сокрушенно сообщает, что ее сорванец Эрот не питает к ней ни малейшего почтения. Впрочем, Эрот, занятый в это время не совсем честным обыгрыванием своего сверстника Ганимеда в костяшки, охотно принимает поручение, за которое ему обещают мяч, и пронзает Медею своей стрелой.

В греческой поэзии любовь наступает внезапно, с одного брошенного взгляда. У Аполлония, однако, стрела Эрота имеет лишь орнаментальное значение; поэт затем подробно описывает, как пробуждается любовь у Медеи и как она постепенно осознает это чувство. Впечатление, произведенное красивым чужеземцем на Медею, ее противоречивые чувства, желание убедить себя, что Ясон для нее безразличен, затем сон, открывающий Медее те затаенные желания, в которых она не решается сознаться себе наяву, борьба осознанной любви со стыдливостью, искание самооправдания, мысль о самоубийстве и конечная победа жизнеутверждающего любовного чувства, — все это представляет собой первую известную нам в греческой литературе попытку психологического анализа любви. В то время как александрийцы обычно ограничиваются описанием некоей любовной ситуации, Аполлоний дает динамику возникновения самого чувства. С неменьшим мастерством проведена сцена свидания, во время которого Медея вручает Ясону волшебное средство. С трудом сдерживаемая влюбленность девушки вызывает у Ясона ответное чувство; он предлагает ей брак, но она не решается еще дать согласие.

Конец третьей книги возвращает нас в область сказки. С помощью зелья Медеи Ясон становится на один день неуязвимым, укрощает огнедышащих быков, засеивает поле зубами дракона; вооруженным великанам, вырастающим из этих зубов, он бросает камень, из-за которого они начинают между собой бой, оставшихся в живых он сражает сам. Эти страшные картины Аполлоний рисует с большим подъемом.

Медея третьей книги — робкая влюбленная девушка. Четвертая книга возвращает ей традиционные черты. Ее соучастие открыто, она ищет спасения у Ясона, который торжественно подтверждает свое обещание жениться на ней по возвращении домой. О любви уже речи нет. Отныне Медея — волшебница, не останавливающаяся перед братоубийством, а Ясон — та бесцветная и ничтожная фигура, которая изображена в трагедии Эврипида. Четвертая книга Аполлония, описывающая обратный путь аргонавтов, содержит много эффектных сцен, но страдает той же эпизодичностью, что и первые две книги. Географическая начитанность автора заставляет корабль Арго плыть по Дунаю, По и Роне, о течении которых Аполлоний имеет совершенно фантастические представления. Аргонавты претерпевают ряд приключений, являющихся сколком с «Одиссеи»; здесь и Кирка и Сирены, и Скилла с Харибдой, и остров Гелисса, даже Феакия с царем Алкиноем. Любопытно, что во многих случаях сказания имеют в «Одиссее» более рационализированную форму, чем у Аполлония; александрийский ученый, для которого весь этот материал лишь сказка, предпочитает варианты, более близкие к фольклору, и не нуждается в их рационализации. Доведя Арго до вод, омывающих

Иолк, автор считает свой сюжет исчерпанным; его тема — путешествие аргонавтов, и дальнейшие судьбы действующих лиц, не исключая Медеи и Ясона, его не интересуют.

Отвергнутая школой Каллимаха, поэма Аполлония сыграла значительную роль в истории античной литературы. Она указывала для эпоса новый путь — разработку психологии страсти, начатую в трагедии Эврипидом. И в позднейшей греческой литературе, в которой восторжествовало архаизирующее классицистическое направление, и в Риме «Аргонавтика» вызывала большой интерес.

К числу сторонников малой формы, выступивших против ориентации на гомеровский эпос, принадлежал и самый выдающийся поэтический талант александрийского направления, Феокрит (Теокрит). Феокрит (родился около 300 г.) был уроженцем Сиракуз (Сицилия), но деятельность его протекала в различных концах эллинистического мира. На родине он пытался обратить на себя внимание сиракузского властителя Гиерона, но мы находим его и в Александрии добивающимся милостей Птолемея Филадельфа и на острове Косе в кружке поэтов, группировавшихся вокруг Филита. Все то новое, что принесла с собой эллинистическая литература, — чувствительное восприятие природы, поэзия любовной тоски, тяга к интимному, малому и обыденному, внимание к деталям быта и незначительным людям, — все это получило в лице Феокрита поэтического выразителя, умеющего сочетать рельефность изображения с музыкальным лиризмом. Однако, как это типично для александрийского направления, мир субъективных чувств получает идеализованных носителей; поэт не отождествляет себя с ними и, подчеркивая простоту и наивность своих фигур, устанавливает дистанцию между ними и собой. Как и прочие александрийцы, Феокрит хорошо знаком со старинной литературой, умеет писать на разных литературных диалектах — дорическом, ионийском, эолийском; но он не гоняется за показом своей «учености», да и не обладает ею в таких размерах, как поэты-филологи, типа Каллимаха или Аполлония. Вместе с Каллимахом Феокрит отвергает поэтов,

С хиосским певцом<sup>1</sup> что бороться  
Мнят своим криком петушьим и тужатся в тщетных усилиях,

и для новых чувств ищет новых, малых форм.

Феокрит — создатель идиллии. Термин этот (eidyllion, уменьшительное от eidos — «вид», а как музыкальный термин «песенный лад») означает, согласно одному толкованию, «картинку», а по другому, более правдоподобному, «песенку». Так назывались в древности стихотворения небольшого размера, не укладывавшиеся ни в один из привычных жанров. Разрозненно циркулировавшие стихотворения Феокрита были собраны воедино лишь через два столетия после смерти автора, в I в. до н. э., и этот сборник разнородных стихотворений получил заглавие «идиллий». То специфическое значение изображения простой, тихой жизни, которое у нас связывается с этим термином, возникло гораздо позже, уже в ново-европейской литературе, но возникло именно в связи с тем, что таков преобладающий характер стихотворений Феокрита.

<sup>1</sup> Хиосский певец — Гомер (ср. стр. 72).

Историко-литературное значение Феокрита основано прежде всего на его «пастушеских», б у к о л и ч е с к и х (bukolos — «волопас») стихотворениях. Буколический жанр имел опору в греческом фольклоре. Античные источники сообщают о песнях пастухов, играющих на свирели, об их обрядовых состязаниях во время «очищения» стад и загонов, а также на празднествах «владычицы зверей» Артемиды. Сицилия и области Пелопоннеса, в частности Аркадия, — таковы важнейшие центры буколической песни. Состязание в пастушеских песнях («буколиазм»), как оно представлено в стихотворениях Феокрита, имеет типовую структуру, которая близко напоминает сцены «состязания» в древнеаттической комедии. Два пастуха встречаются и заводят перебранку, которая кончается вызовом на состязание в пении; выбирают судью, тот определяет порядок состязания и провозносит в конце свой приговор. Самое состязание состоит в том, что соперники либо последовательно исполняют по большой связной песне, либо перебрасываются короткими песенками, которые должны быть близки по теме и тождественны по величине. При таком способе состязания начинающий имеет в своих руках инициативу, на нем лежит вся тяжесть выдумки; отвечающий должен уметь приспособиться к теме противника и в чем-либо его «превзойти». Структура эта, надо думать, восходит в своих основах уже к фольклорным состязаниям. Пастушеский (и близкий к нему охотничий) фольклор имел свои мифы, своих героев и героинь. Об этих фигурах рассказывали, что они погибали в юном возрасте, зачастую без осуществленной любви, превращались в источник или растение, обнаруживая тем самым жизнелюбие своей нерастратченной юной силы. Неосуществленность любви получала затем различные толкования; герой (или героиня) становится то одиноким нелюдимым охотником или пастухом, избегающим любви и старающимся побороть ее, то любимцем божества, запрещающего земные любовные связи, то, наоборот, безнадежно влюбленным, гибнущим вследствие неразделенности своей любви. Особенно популярны были распространявшиеся в многочисленных вариантах сказания о юном и прекрасном пастухе Дафнисе, мифологическом основоположнике пастушеской песни.

Реальные пастухи, грубые и невежественные, отнюдь не пользовались уважением в греческом обществе, но фольклорный образ пастуха-певца, носителя любовного томления, был воспринят поэтами александрийцами, как маска, пригодная для того, чтобы мотивировать чувствительную поэзию на фоне сельского пейзажа. Буколическую тенденцию мы находим уже в кружке косских поэтов; по старому греческому обычаю поэтический коллектив на Косе был оформлен как культовое объединение, — это были «пастухи», служители Диониса и Муз, и каждый имел соответствующую кличку, свой «пастушеский» псевдоним. Для Феокрита характерно, однако, что его пастухи не исключительно отдаются чувствительным досугам; с сентиментальным стилем перемежается, часто в пределах одного и того же стихотворения, иронический стиль, порою даже пародийный, зарисовки бытовых черт и суеверий.

Буколические стихотворения Феокрита представляют собой сценки (по античной терминологии «мимы»), диалогические или монологические, содержащие беседы пастухов, их перебранки, состязания, чувствительные излияния, песни о героях пастушеского фольклора. Действие происходит обычно в Сицилии или Южной Италии. Сценки

разнообразны. Вот встречаются два пастуха — честный и открытый Коридон, пасущий стадо отлучившегося товарища, и озлобленный, насмешливый Батт, ищущий любого повода, чтобы подтрунить над Коридоном. Затем обнаруживается, что у Батта сердечная рана, и Коридон старается его утешить. Серьезный характер, который получила беседа, утрачивается, однако, из-за необходимости погнаться за коровами, грызущими деревья, и из-за занозы Батта, наступившего на репейник. Сцена заканчивается шутками по адресу влюбчивого старичка, хозяина стада (идиллия 4-я). В другой идиллии (5-й) проведено полное состязание по всем правилам «буколиазма». Пародийно преувеличенно звучит серенада влюбленного пастуха, которая проносится не перед запертой дверью, а перед входом в пещеру, где живет возлюбленная (идиллия 3-я); чувствительное любовное излияние вкладывается в уста подчеркнуто наивного персонажа, который своей примитивностью вызывает улыбку у читателя. Еще резче чувствуется этот иронический контраст в 11-й идиллии («Киклоп»): киклоп Полифем (тоже пастух, как известно из Гомера) безнадежно влюблен в нимфу Галатею и облегчает свои любовные страдания тем, что поет ей серенады, сидя на морском берегу. Безобразный киклоп в роли влюбленного, конечно, — смешная фигура, но Феокрит находит для его любви совершенно новые в греческой литературе тона тоски и нежности. Сентиментальная любовь имеет, таким образом, специфических носителей. В 10-й идиллии («Жнецы») влюбленным оказывается уже земледелец, но иронический собеседник противопоставляет его чувствительному излиянию трудовые песенки жнецов; «вот как следует петь на солнце трудящимся людям». Первая идиллия («Фирсид») переносит нас в более возвышенную, уже не ироническую сферу пастушеского мифа. В картине «страданий Дафниса», отвергшего любовь, гибнущего в борьбе с ней, но не сдающего, лиризм Феокрита достигает трагической силы; древний миф-религии плодородия вырастает в конфликт между величием человеческого духа и мощью враждебного божества, конфликт, исполненный торжественной скорби, отчаяния и горького сарказма. Однако скорбная повесть о страданиях Дафниса не является у Феокрита самостоятельным целым, она введена в обрамление пастушеской беседы, как образчик искусства буколической песни, и заключительным аккордом стихотворения становится сладость песни на фоне пастушеских занятий. В эту же идиллию вставлено и описание рельефа на кубке, изображающего любовную сцену в сельской обстановке; такие описания произведений пластического искусства характерны для эллинистической поэзии и очень часто встречаются в эпиграммах.

Томления одинокой любви — область, в изображении которой Феокрит является мастером. Не менее значительно его мастерство в картинах природы. В литературе полисного периода интерес к природе проявляется сравнительно редко и только как к фону для человеческих переживаний (например Сапфо, трагедия). В эллинистическое время развивается более динамическое восприятие природы, к ней начинают относиться как к возбуждительно чувств и настроений. Однако и в эллинистической литературе описание природы не становится самоцелью, пейзаж интересует поэта лишь в связи с человеком. При этом ищут только такой природы, которая бы навевала чувство покоя. Раскидистое дерево или группа деревьев у журчащего источника, куда можно укрыться от палящих лучей полуденного

солнца, луга, цветы, птицы, пчелы, стрекозы, пасущиеся стада, свя-  
тилище сельских богов — таковы типичные элементы «идиллического»  
пейзажа, одинаково часто встречающегося и в поэзии и в изобрази-  
тельном искусстве эллинизма. Море нравится, когда оно тихое;  
в бурном море, в горах, в лесной чаще античный человек не находит  
красоты. Очень характерна в этом отношении картина из мифологи-  
ческой идиллии Феокрита «Диоскуры». Кастор и Полидевк, сыновья  
Зевса и Леды,

Оба уйдя от товарищей вдаль, одиноко бродили,  
Глядя на дикую чащу различного горного леса,  
И набрали на источник, журчащий под гладкой скалою,  
Полный прозрачною, чистой водой. На дне его кремни,  
Как серебро или горный хрусталь отливая, сверкали  
Из глубины, а вблизи поднимались высокие сосны,  
Тополь серебристый, платан и в мохнатых венцах кипарисы,  
Благоухали цветы — услада для пчел волосатых —  
Все, что к исходу весны на лугах в изобилии пестреют.  
Тут же сидел, отдыхая, мужчина...

В красивом уголке пастуху лучше поется:

Приятнее будет  
Петь тебе здесь, под кустами и маслиной дикой усевшись,  
Здесь и студеная влага бежит; разостлалось для нас здесь  
Ложe из трав, и кузнечики здесь заливаются треском.

Буколические стихотворения Феокрита чаще всего подаются  
в ярком полуденном освещении. Прекрасную картину знойного летнего  
дня мы находим в конце идиллии «Ф а л и с и и» (один из праздни-  
ков молотбы). Она занимает в буколке Феокрита несколько особое  
место, благодаря тому, что здесь под маской пастухов выступают  
поэты косского кружка, в том числе и сам автор, фигурирующий под  
псевдонимом Симихида. Действие происходит на Косе. Симихид,  
почитатель Филита и Асклепиада, встречается, по дороге на празд-  
ник, с «козопасом» Ликидом (также псевдоним) и вступает с ним  
в буколическое состязание. Ликид придерживается более «ученого»  
и спокойно-повествовательного стиля, Симихид перемежает «ученость»  
с любовной патетикой и привычными для Феокрита моментами иро-  
нии и бытового примитива. Напрашивается мысль, что именно в этом  
было расхождение между Феокритом и ближе неизвестной нам буко-  
ликой косских поэтов. После состязания Симихид продолжает свой  
путь:

Ожидало нас мягкое ложе:

Был нам послан камыш и засыпан листвою виноградной,  
Только что срезанной с веток. И весело мы отдыхали.  
А в тишине колыхались, над нашей склонясь головою,  
Стройные тополи, вязы, а подле священный источник,  
Звонко журча, выбегал из пещеры, где прятались нимфы.  
И средь тенистых ветвей опаленные солнца лучами  
Пели кузнечики звонко, древесный кричал лягушонок,  
Криком своим оглашая терновник густой и колючий.  
Жавронки пели в полях, и печально стонала голубка.  
Желтые пчелы летали кругом, над водою кружась.  
Все это летом дышало, дышало плодов урожаем.  
Сладкие падали груши к ногам, и валились в руки  
Яблоки щедро, и гнулсЯ сливняк, отягченный плодами,  
Тяжесть не в силах нести и к земле преклоняясь верхушкой.  
Сняли печать мы с вина, что хранилось четвертое лето.

Буколические стихотворения написаны в гексаметрах, но не привычным для гексаметра гомеровским языком, а на дорийском диалекте Сицилии. Феокрит создает нежный, певучий стих, широко используя приемы народной песни — параллелизм, рефрен. Античная стилистика отнесла буколику к категории «сладостного» стиля.

Другую группу стихотворений Феокрита составляют городские сценки с действующими лицами из слоев населения, далеких от высшего круга. Феокрит следует здесь традиции Софрона (стр. 210), обновляя сюжеты его мимов. Таковы, например, «Женщины на празднике Адониса» (иначе «Сиракузянки»). В Александрии, во дворце Птолемеев, справляется праздник Адониса, юного спутника Афродиты, умирающего и воскресающего бога растительности. Афродита и Адонис возлежат на роскошно убранных ложах, под кущами, украшенными с небывалой пышностью, и любопытная городская толпа валит на редкое зрелище, по случаю которого народ пускают во дворец. Отправляются туда и две женщины, родом сиракузянки, живущие в Александрии. Легкими штрихами, без всякой грубости или карикатурности, нарисованы две маленькие обывательницы; окрики на прислугу, жалобы на мужей, неосторожно высказанные при ребенке и заставляющие его насторожиться, неизбежный разговор о платье, испуг в уличной давке, любезная помощь одного незнакомца, перепалка с другим, — все это подано живо и непринужденно, в бойкой болтовне на дорийском диалекте, с специфической окраской сиракузского говора. И вместе с тем, в эту естественно развертывающуюся беседу приятельниц, в их утомление, испуги и восторги всегда вплетается, прямо или косвенно, хвала царю Птолемею и пышности его празднества. Кульминирует она в гимне Адонису, который исполняется певицей во дворце. После изысканно-торжественного гимна бытовая концовка: одна из приятельниц вспоминает, что ее ворчливый муж еще не завтракал и пора возвращаться домой.

В «Сиракузянках» незначительные горожанки трактованы в плане мягкого юмора; в «Чародейках» героиня того же социального уровня становится носительницей страстной любви и высокого лиризма. Мим имеет здесь форму лирической монодрамы (ср. так называемую «Жалобу девушки», стр. 211). Симефа — бедная девушка, одиноко живущая с единственной рабыней. Ее ослепила мужественная красота молодого Дельфиса, принадлежащего к более высокому общественному кругу; Симефа отдалась ему, и теперь покинута им. В ночной тишине, вместе с молчаливой рабыней, совершает она магический обряд, чтобы приворожить к себе юношу, но в мрачную свирепость суеверного обряда все время вливается ее горячая страсть:

Вот уж и море замолкло, замолкло дыхание ветров,  
Только в моей лишь груди не смолкают ни горе, ни муки  
Ах мучитель Эрот, о зачем, как болотная пьявка,  
В тело всосавшись мое, ты всю черную кровь мою выпил?

Затем она отпускает рабыню и в полном одиночестве, при свете луны, богини заклинаний, предается воспоминаниям о своей злосчастной любви. Быт и суеверие, природа и любовь образуют в обоих частях стихотворения неразрывное художественное целое. Как и всегда, александрийский поэт может найти чистую и горячую любовь только

«вне официального общества», но на этот раз она выступает без условностей пастушеской маски, без комедийного облачения «благородной тетеры», без мифологического аппарата эпоса, в глубоко человеческих чертах, и неизбежная «низменность» социального положения и умственного уровня Симефы не разрушает ни целостности, ни душевной красоты ее образа. С таким женским персонажем мы впервые встречаемся в греческой литературе у Феокрита.

В ряде небольших стихотворений на мифологический сюжет Феокрит соприкасается с распространенным у александрийцев жанром эпиллия (стр. 218). «Век героев» интересует Феокрита своей простотой. Он рисует будни героев в промежутках между их подвигами («Геракл, убийца льва»), картины семьи и детства («Геракл в детстве»). Героические фигуры низводятся здесь до уровня интимной поэзии. В некоторых случаях («Гил», «Диоскуры») эпиллии Феокрита совпадают по сюжету с отдельными эпизодами «Аргонавтики» Аполлония Родосского. Очень возможно, что они являются своего рода поэтической полемикой против Аполлония, попытками показать, как должно трактовать такие темы во вкусе новой школы, с большей интимностью тона, с большим драматизмом, с богатством деталей; однако хронологические соотношения между этими стихотворениями Феокрита и поэмой Аполлония еще не могут считаться вполне выясненными.

Античность знала Феокрита и как лирического поэта, но от этой стороны его творчества до нас дошло немного — эпиграммы и группа лирических стихотворений, написанных диалектом и стихотворными размерами эолийских поэтов, главным образом Алкея и Сапфо. С другой стороны, в сохранившихся сборниках идиллий Феокрита имеется ряд позднейших стихотворений, принадлежащих не самому Феокриту, а его подражателям.

Счастливая папирусная находка познакомила нас в 1891 г. с творчеством ранне-эллинистического поэта, который, хотя и не принадлежал к первым величинам своего времени, но все же пользовался большой известностью. Это — Герод (или Геронд), составитель мимов в стихах. Для резкой натуралистичности мима и его «низменной» тематики Герод выбирает стилистическое облачение ямбов Гиппонакта (стр. 81) и его стихотворный размер, «хромой ямб». В соответствии с этим произведения Герода получают название мимамбов. Мы видели, что модный низовой жанр мима интересовал и Феокрита как материал для литературной обработки, но Феокрит смягчал при этом натуралистические моменты и вводил значительную струю лиризма. Мимиамбы Герода — попытка придать миму формы «ученой» поэзии без потери вульгарного тона. Деятельность Герода также связана с островом Косом, но Герод чувствует себя в оппозиции к господствующей на Косе поэзии; в стихотворении «Сон», к сожалению, очень плохо сохранившемся, он ведет не вполне ясную для нас полемику с «козопасами» косской школы и ссылается на Гиппонакта, как на свой образец. Как и прочие косские поэты, Герод обнаруживает тяготение к александрийскому центру и считает своим долгом славословить царя Птолемея и пышность его столицы.

Мимиамб Герода — небольшая бытовая сценка с одной или несколькими ролями. У него обычные типы мима, частично знакомые нам и из комедии. Старуха-сводница, любительница выпить, безуспешно пытается склонить молодую женщину, находящуюся на по-

ложении соломенной вдовы, к любовному приключению («Сводня»). Содержатель публичного дома произносит на суде речь против наскандалившего в его доме хлеботорговца («Сводник»). Мать приводит к школьному учителю мальчишку, озорника и лентяя, с просьбой произвести основательную порку, что немедленно и выполняется («Учитель»). Взбалмошная бабенка, приревновав своего любовника-раба, обрекает его на смертельную экзекуцию («тысячу ударов в спину и тысячу ударов в брюхо»), но тотчас же спохватывается и хочет ограничиться клеймением; солидарность рабов одерживает однако верх, и фаворитка-рабыня, знающая изменчивость нрава господи, испрашивает пока что отсрочку выполнения приговора («Ревнивица»; ср. сюжет мима на стр. 211). Сапожник торгуется и любезничает с покупательницами, которых привела в его мастерскую маклерша («Башмачник»). Аналогичные ситуации нередко встречаются и на памятниках изобразительного искусства эллинистического времени, и Герод сам сознает связь своих литературных тенденций с современным ему искусством. Это подчеркнуто в мимии «Женщины, приносящие жертву Асклепию», который по своему заглавию и построению напоминает «Сиракузянок» Феокрита (нечто подобное было уже у Софрона): жертвоприношение двух обывательниц в храме Асклепия служит обрамлением для вложенных в их уста восторгов по адресу знаменитого живописца Апеллеса и скульпторов, произведениями которых храм украшен. Посетительницы восхищены тем, что статуи и картины выглядят, «как живые».

Стремление к «жизненности» пронизывает также и произведения Герода. Он старается быть точным во всех деталях, даже в таких местных особенностях, как частично сохранившийся на Косе пережиток матриархата — присоединение к личным именам имени матери («Грилл, сын Матакины»), вместо обычного в таких случаях у греков имени отца. Мимииамбы представляют поэтому очень значительный историко-бытовой интерес. Героду свойственна и другая «натуралистическая» черта — бесстрастность изображения; ученый александриец подходит к своему «низменному» материалу с тем же холодным и прездирительным любопытством наблюдателя, с каким Феократ изучал свои отрицательные «характеры» (стр. 199). Когда в 1891 г. были впервые опубликованы мимииамбы, критика объявила Герода «античным реалистом», чуть ли не «единственным подлинным поэтом эллинизма». Марксистско-ленинское литературоведение не может, конечно, признать «реалистом» писателя, который совершенно неспособен проникнуть в сущность изображаемой им действительности и для которого натуралистическая деталь является самоцелью. «Правдивость» Герода ограничивается живыми, но поверхностными зарисовками частных явлений быта, с уклоном в привычную для мима вульгарную сферу. При всей своей бытовой точности, Герод остается «ученым» поэтом, даже с архаистическими стилевыми тенденциями. Он пользуется ионическим диалектом Гиппонакта, хотя действие сенок происходит по большей части на дорическом Косе. Щедро сыплются ругательства по адресу рабов, раздается уличная брань, и рядом с этим — по образцу того же Гиппонакта — идет пародия на высокий стиль лирики, трагедии и красноречия, значительно превышающая речевой уровень тех персонажей, которые Герод хочет изобразить. Трудно сказать, предназначались ли мимииамбы для действительного разыгрывания на сцене или только для выразительного

чтения; исследователи еще не пришли к окончательному решению этого вопроса.

Развитие александрийской поэзии, которая во многом шла новыми путями и выдвигала новые лозунги, поставило ряд проблем и перед теорией поэзии. С особенной интенсивностью дискутировались три вопроса. Первый — о функции поэзии. В то время как в полисную эпоху преобладало убеждение, что поэзия (т. е. художественная литература) имеет учительную роль, многие александрийцы, в том числе и известный ученый Эратосфен (ср. ниже и стр. 196), ограничивали ее значение развлекательной функцией. На старой позиции стояли противники александринизма — стоики, но они требовали от поэзии непосредственного морализирующего содержания. В связи с этим вставал и второй вопрос — о соотношении между содержанием и формой. Для стоиков вопрос разрешался просто: основное — это нравственное учительство, хотя бы в иносказательной («аллегорической») форме, к которому должен присоединиться хороший стиль. В противоположность этому поклонники эффектной формы видели задачу поэта «не в том, чтобы сказать, чего никто другой не скажет, а в том, чтобы говорить так, как никто другой не умеет», и обращали основное внимание на стиль, ритм, звучность. Третий вопрос, занимавший теоретиков, гласил: что важнее для поэта, поэтическое дарование или искусство, «техника»? Примирительную позицию во всех этих вопросах занял Неоптолем из Парiona (начало III в.), теория которого сравнительно недавно стала нам ближе известна, благодаря расшифровке большого отрывка Филодема, эпикурейского философа и поэта I в. до н. э. Неоптолем требует от поэта не только оригинальности, но и правдивости изображения и считает, что в правдивости и заключается учительная функция поэзии. Вторая задача поэзии — увлекательность, эмоциональное воздействие, и этой задаче должно быть подчинено стилистическое мастерство. «Техническая» выучка так же необходима для поэта, как и талант. Кроме таланта и техники, прибавляет один позднейший эллинистический автор (быть может, следуя тому же Неоптолеми), поэту нужна непрестанная работа над своим произведением и помощь критика. Трактат Неоптолема состоял из трех частей: о поэзии вообще, о поэтическом произведении (форма, отдельные жанры), о поэте и необходимых для него качествах. Хотя трактат Неоптолема и не сохранился, но он сыграл огромную роль в истории поэзии тем, что лег в основу знаменитого произведения римского поэта Горация «Наука поэзии» (*Ars poetica*).

Александрийская школа — последнее значительное явление в истории греческой поэзии, последняя попытка найти новые формы стихового выражения для изменившегося мироощущения рабовладельческого общества. Свое свежее слово эта поэзия успела сказать к середине III в. Дальнейшие представители александринизма — уже эпигоны, не создающие ничего принципиально нового. От произведений этих поэтов сохранилось еще меньше, чем от зачинателей александрийского направления, и для нас они интересны главным образом тем воздействием, которое они оказали на развитие римской литературы. Непосредственным продолжателем «ученой» поэзии Каллимаха был его ученик, многосторонний исследователь Эратосфен (около 275—195 гг.), математик, географ, хронолог, историк литературы и составитель высоко ценившихся современниками эпил-

лиев на мифологические темы; в его прозаических «Катастеризмах» были собраны мифы о «превращениях» в звезды. Та же тема «превращений», блестяще обработанная впоследствии Овидием в Риме, послужила материалом для ученой поэмы Никандра (II в.), собравшего мифы о превращениях в растения и животных; дидактическая поэма того же автора «О земледелии» явилась образцом для одноименного произведения Вергилия. Оба произведения утеряны, но если судить о Никандре по его сохранившимся «поэмам» на фармакологические темы, этот невероятно сухой и скучный автор мог быть полезен римским поэтам только собранием сырого материала. Монархия Селевкидов нашла своего «Каллимаха», библиотекаря, ученого и поэта, в лице Эвфориона из Халкиды (родился около 276 г.), который также почитался одним из лучших мастеров эпиллия и элегии и оказал большое влияние на римских поэтов. Его произведения отличались богатой мифологической ученостью, темнотой и вместе с тем большой патетичностью, с уклоном в сторону любовной тематики. Как показывают недавно найденные фрагменты, Эвфориону была свойственна манера повествования, при которой основные моменты действия излагались крайне сжато, почти что опускались, а детали и отступления разрабатывались с большой подробностью; эту манеру переняли и его римские поклонники. Большое внимание уделял любовному моменту в эпосе и Риа́н из Крита (конец III в.), стоявший, однако, еще дальше от основной линии александрийской школы, чем Аполлоний Родосский. Риа́н — автор больших мифологических и исторических поэм; нам известно содержание его исторического эпоса о Мессенской войне (борьбе мессенян со спартанцами), и эпос этот очень похож на исторический роман с приключениями, с разбойниками и любовными эпизодами. О росте чувствительного отношения к природе и любви в позднеэллинистической литературе свидетельствуют и сохранившиеся произведения «буколических» поэтов Мосха (около 150 г.) и Биона из Смирны (конец II в.), которые патетически воспроизводят чувствительно-напевный стиль идилий Феокрита, почти никогда не прибегая к пастушеской маске.

Из всех малых форм наибольшим распространением пользовалась, однако, самая малая — эпиграмма. Поэты вариировали на все лады мотивы любви, надгробия, посвящения, надписи на статуе, нередко обнаруживая при этом большое искусство. Искали не столько оригинальности трактовки, сколько новизны словесного выражения, сочиняя по несколько стихотворений на одну и ту же тему или заимствуя тему предшественника, с тем чтобы найти для нее новое оформление. Сириец Мелеагр из Гадар (I в.), мастер утонченной игры любовными мотивами и патетического излияния, составил первую «антологию», сборник эпиграмм многочисленных авторов, начиная от самых ранних, под заглавием «Венок». «Венок» Мелеагра стал ядром для позднейших антологий, включая и дошедшие до нас сборники византийского времени.<sup>1</sup> Несколько моложе Мелеагра был его земляк, уже упомянутый нами Филодем, философ-эпикурец и изящный эпиграмматический поэт. Деятельность Филодема протекала в значительной мере уже в Риме. Филодем и элегический поэт

<sup>1</sup> Важнейший из этих сборников — так называемая «палатинская антология», составленная в начале X в. Константином Кефалой и состоящая из 15 книг; другой значительный сборник принадлежит монаху Плануду (XIV в.).

Парфений, приверженец литературных традиций Эвфориона, явились живыми посредниками между александрийской поэзией и римской литературой «золотого века».

#### ГЛАВА IV

### ЭЛЛИНИСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА

Если эллинистическая литература в целом представляет собой груду развалин, то проза является при этом наиболее пострадавшим ее участком. Сохранились единичные произведения и главным образом такие, которые не ставили себе художественных задач, как например некоторые послания философа Эпикура или исторический труд Полибия (около 201—120 гг.). Фрагменты художественных произведений незначительны как по числу, так и по объему, а папирусы в этой области тоже не принесли еще сколько-нибудь значительных дополнений. Эллинистическая проза известна лишь по античным сообщениям и пересказам и по тем отражениям, которые она получила в Риме и у позднейших греческих писателей. Тем не менее нам необходимо хотя бы вкратце охарактеризовать ее на основании имеющихся отрывочных данных, так как она прибавляет к общей картине эллинистической литературы ряд существенных и многозначительных черт, предвещающих будущие пути развития. То новое, что рождалось в эллинистическом обществе, легче находило литературное выражение в более свободных формах прозы, чем в обремененных многовековой традицией и в известной мере застывших стиховых жанрах древней Греции.

Красноречие, пышно расцветшее в Афинах IV в., утрачивает теперь свое былое значение. Падение роли полиса отразилось здесь непосредственно. Политическое красноречие большего стиля отзывалось вместе с последними этапами борьбы за полисную независимость. В эллинистических монархиях не было открытой политической борьбы, а призрачная автономия общин с их мелкими очередными вопросами не сулила политическому оратору ни значительных успехов, при равнодушии широких слоев граждан к общественным делам, ни резонанса за пределами общины. Судебное красноречие также вошло в более узкие рамки с тех пор, как судебный процесс потерял свое значение орудия политической борьбы. Оставалось только «торжественное» эпидиктическое красноречие. Оно нашло для себя почву и в монархиях; на основе разработанного Исократом энкомия (стр. 180) здесь развился специфический жанр панегирической «царской речи», похвалы в честь монарха-бога, на которого переносится мифологическая схема «спасителя», побеждающего силы тьмы. Такие энкомии получал уже Александр Македонский, а по его следам эллинистические цари, затем римские и византийские императоры, наконец европейские монархи вплоть до XIX в. (ср., например, оды Ломоносова в честь императрицы Елизаветы). Для подлинного красноречия в эллинистическом обществе места не было, и при отсутствии живого содержания ораторы гонялись главным образом за формальными эффектами. Особенно отличались в этом отношении ораторы Малой Азии, и все их направление получило впоследствии от противников кличку азиатского. В азиатском красноречии древние

различали два стиля, «нарядный» и «напыщенный». Характерным признаком первого служит отход от периодической речи, культивировавшейся в школе Исократы, и искание слуховых эффектов в искусном расположении коротеньких фразовых единиц на манер Горгия, но теперь почти целиком ритмизованных; речь становилась совсем похожей на пение. Представители «напыщенного» стиля стремились к взволнованной патетике и высокопарным метафорам; получался своего рода прозаический дифирамб. Здесь нашел свое выражение присущий эллинизму уклон к торжественной позе. Для обоих ответвлений азианизма в равной мере характерны орнаментальная перегруженность речи и стремление максимально повысить действенность каждой части фразы. Азианизм возникает еще в период расцвета эллинистической литературы, в III в. Начинаящийся со II в. застой создает в противовес азианизму подражательную ориентацию на классиков аттической прозы — а т т и к и з м; крайние сторонники этого течения ставили своими стилистическими образцами даже не Демосфена и Исократы, а ранних прозаиков Лисия и Фукидида. Но это была мертвая подражательность. Живые традиции аттического красноречия сохранялись только на Родосе, в единственной крупной демократической республике эллинистического времени. Родосская школа занимала среднюю позицию между азианизмом и аттицизмом.

Искусство красноречия поддерживалось потребностями школы, так как риторическое обучение составляло одну из важнейших сторон в системе античного образования; представитель общественной верхушки попрежнему должен был уметь выступить на суде, произнести речь на торжестве или в каком-нибудь собрании. Но самое красноречие по существу вырождалось при этом в школьную декламацию, зачастую на фантастические, оторванные от жизни темы. Учащиеся упражнялись в составлении речей, которые должен был бы произнести мифологический герой в той или иной ситуации или которые надлежало бы произнести на суде по поводу совершенно невероятного юридического казуса, разрешавшегося к тому же по столь же невероятным, нарочито выдуманном для данного случая законам. К риторическому преподаванию эллинистического времени восходят многие типы упражнений, укрепившихся и в позднейшей школьной практике, вроде пересказа басен, переложения стихов в прозу, рассуждений на отвлеченные темы, с тем лишь отличием от позднейшего обучения, что в античности основной упор делался не на письменную, а на устную речь. В рассматриваемый период окончательно определяется состав реторики, как дисциплины. Риторическая теория складывается из пяти разделов. Первый трактует о «нахождении» материала для речи, указывая типичные мысли, точки зрения, «общие места», которыми надлежит пользоваться в разных жанрах речей. Второй — о «расположении» найденного материала в целях наибольшего впечатления на слушателя. Третий — учение о стиле. Здесь разбирались вопросы достоинств и недостатков стиля, способы «украшения» речи тропами и фигурами, излагалось учение о трех основных стилях, «высоком», «среднем» и «низком». Четвертый раздел составляли мнемонические правила для запоминания подготовленной речи, а пятый был посвящен способу ораторского произнесения речи; очень характерно для античного красноречия, что этот последний раздел был озаглавлен тем же термином, который употреблялся для актерского исполнения роли. С наиболь-

шей подробностью были разработаны первый раздел, имевший общеобразовательное значение, и третий — о стиле. Некоторые части античной стилистической теории, например классификация тропов и фигур, сохранили известное значение до настоящего времени и, при всей своей формалистичности, еще не заменены чем-либо более совершенным.

С уменьшением удельного веса красноречия важнейшей областью художественной прозы оказывалась историография. Историографическая продукция эллинистического времени чрезвычайно велика; основная масса и здесь падает на III в. Небывалое расширение границ известного грекам мира, походы Александра Македонского, поразившие современников широтой замыслов и баснословными успехами, длительная и сложная борьба между его преемниками, — все это представляло привлекательный материал для исторического повествования. Цари и полководцы стали к тому же сами заботиться о том, чтобы их деятельность была зафиксирована в исторических трудах. Александр возил с собой целый штат писателей; так же поступил и Ганнибал, отправляясь в поход против Рима. Благоприятствовал развитию историографии и ученый интерес к старине. Появляются труды как по всеобщей истории, так и по истории отдельных народов и местностей, географические и культурно-исторические описания различных стран, биографии деятелей. Однако в идеологии эллинистического общества уже не было предпосылок для глубокого проникновения в смысл исторических событий, и оно к этому вовсе не стремилось. Единственные авторы, которые пытаются осмыслить исторический процесс, это — упомянутый уже Полибий и крупнейший философ позднего эллинизма Посидоний (около 135—51 гг.), но и тот и другой принадлежат времени римского господства в Греции и живут в политической атмосфере римской республики.

У эллинистических историков господствует либо учено-антикварный уклон, либо стремление к увлекательному изложению. Задача художественного повествования — изобразить власть Тихи в ходе событий, в возвышении и падении знаменитых людей, потрясти ужасными или чувствительными сценами, поразить воображение достопримечательностями далеких стран. Риторическая историография, созданная школой Исократа, старалась заинтересовать читателя искусством стиля, описаниями, речами, морализирующими афоризмами; другое направление тяготело больше в сторону поэтических приемов повествования, ставя во главу угла наглядность и драматизм рассказа, изукрашенного многочисленными деталями. И в том и в другом случае историческая правдивость отступала перед художественными заданиями, и известная доля вымысла считалась вполне дозволенной. Само собой разумеется, что действительность искажалась и в угоду политическим целям, для прославления одних деятелей и очернения других. Эта историографическая практика была санкционирована и теоретиками художественной литературы; они определяли историю как жанр, смежный с эпидиктическим красноречием и с поэзией, как «поэтическое произведение в прозе». Новеллистический элемент, изгнанный из истории Фукидидом, возвращается в нее, но уже не в наивной фольклорной форме, а в виде драматически напряженной повести в одеянии нового риторического стиля.

В античности повествовательная проза впервые получила литературное развитие на историческом или полуйсторическом материале.

(как то: родословные, путешествия, новеллы об исторических лицах), и все это составляло «историю». Псевдо-«история» становится оболочкой для новых видов повествовательной прозы, развивающейся в IV в. (например «Киропедия» Ксенофонта), а затем и в эллинистическое время. Эта область очень мало известна, и мы укажем лишь некоторые более отчетливо выделяющиеся жанры.

Таково, например, псевдопутешествие, фантастический рассказ о чудесных странах на краю света. С фольклорной формой этого жанра мы уже встречались; она лежит в основе странствий Одиссея. В эллинистической литературе мнимое путешествие становится оболочкой для утопии, картины идеального общества. Если проект идеального государства у Платона представляет собой, по словам Маркса, «афинскую идеализацию египетского кастового строя»,<sup>1</sup> то Эвгемер рассказывает в своей «Священной записи» (начало III в.) о кастовом строе острова Панхеи, на который автор якобы попал во время плавания по Индийскому океану. В Панхее три касты: 1) жрецы вместе с представителями искусства и техники, 2) земледельцы, 3) воины и пастухи. Господство принадлежит касте жрецов, которая уравнилельно распределяет между населением продукты труда земледельцев и пастухов, забирая на каждого из своих членов двойную долю продукта. Однако утопия не является для Эвгемера самоцелью. Важнейшая достопримечательность Панхеи — «священная запись» на золотой колонне, составленная некогда царем острова Зевсом. Эвгемер разворачивает в повествовательной форме теорию о происхождении религии и мифологии. Он полагает, что традиционные боги — великие люди прошлого, цари, творцы цивилизации; они провозглашали себя богами и вводили культ самих себя, для того чтобы люди охотнее следовали их заветам. В обстановке начавшегося обоготворения эллинистических царей теория Эвгемера была в достаточной мере актуальной. Она шла навстречу как рационализму образованного общества, так и монархической пропаганде, рисовавшей царей «благодетелями человечества». Далеко отходит от обычного типа античной утопии Ямбул, эллинистический писатель неизвестного времени, автор путешествия на «острова солнца». В его обществе нет ни каст, ни царей, ни жрецов, ни семьи, ни собственности, ни государства, ни общественного разделения труда. Все трудятся, попеременно выполняя всяческие полезные общественные работы. Ямбул рисует, таким образом, коллектив первобытно-коммунистического типа, но с высокой духовной культурой. В описаниях диковинной природы островов сказочное перемешивается со смутными сведениями об экваториальных странах и с наивными попытками естественного объяснения чудес. Несмотря на явную фантастичность рассказов, находились легковверные люди, которые принимали их всерьез; благодаря этому утопии Эвгемера и Ямбула дошли до нас в пересказе историка Диодора (I в. до н. э.).

Взгляды Эвгемера на богов вызывали интерес и в более позднее время, и христианские писатели нередко ссылались на них, полемизируя против античной религии.

Стремление к естественному истолкованию мифов породило и другой вид повествования, историзованную мифологическую хронику, в которой сказочные мотивировки и чудеса заменялись рациональным ходом событий. Такие сказания как Троянская война

<sup>1</sup> К. Маркс. Капитал, т. I. Собр. соч., т. XVII, 1937, стр. 403.

или поход аргонавтов перерабатывались в псевдоисторические повести, будто бы основанные на древних документах. Каноническая форма мифа, например гомеровская, объявлялась при этом «более поздней» и искаженной. Большое внимание уделялось в хрониках героиням мифа и любовным мотивам. В то время как традиционные мифы греческой религии подвергались систематической рационализации, низовые религиозные течения создают почву для расцвета ареталогии, рассказа о «мощи» и чудесных деяниях какого-нибудь бога-«целителя» и его пророков.<sup>1</sup> Это тот вид повествования, из которого впоследствии вышла «евангельская» и «житийная» литература христианства. В ареталогиях греческие элементы скрещивались с восточными, особенно с египетскими и индусскими. Образованное эллинистическое общество относилось к этому жанру с презрением и насмешкой, и самый термин приобрел значение «небылицы», но в эпоху упадка эллинизма ареталогия стала получать широкое распространение.

В перечисленных видах повествовательной прозы не находит еще достаточного выражения одна из основных тенденций эллинистического времени — повышенный интерес к интимным переживаниям частной жизни, к любовной тематике, к картинам быта. Из старых жанров для этой цели могла быть использована лишь новелла, историческая и бытовая. Действительно, новелла, которая в течение веков оставалась «низовой» и попадала в серьезную литературу лишь эпизодически, как один из элементов исторического предания, теперь становится самостоятельным литературным жанром. Как и в ареталогии, в эллинистических новеллах заметны многообразные связи с повествовательным искусством Востока. В позднейшей литературе мы находим многочисленные следы эллинистических новелл. Одна из самых известных — новелла об Антиохе, сыне царя Селевка. Царевич был влюблен в свою мачеху Стратонику. Сознывая преступность своей любви, он старался превозмочь ее и начал чахнуть. Знаменитый врач Эрасистрат догадался о скрытой причине недуга. Чтобы определить, в кого царевич был влюблен, он заставил всех домашних по очереди заходить в комнату больного, и, когда зашла Стратоника, волнение Антиоха обнаружило предмет его страсти. Эрасистрат сообщил царю, что сын его безнадежно влюблен в замужнюю женщину, и назвал при этом свою собственную жену. Селевк стал просить его не губить юношу, уступить ему жену, и прибавил, что он сам охотно отказался бы от своей жены для спасения сына. Тогда врач открыл ему истину, и Селевк отдал сыну жену и царство. Эта новелла о «благородных» чувствах оформлена как исторический рассказ; бытовые персонажи предпочитались для комической новеллы, в которой действовали глупые мужья, сварливые или неверные жены, хитрые любовники, плуты и т. п.

Огромный успех выпал на долю сборника любовных новелл, составленного Аристидом из Милета (вероятно, в конце II в. до н. э.); название этого, до нас не дошедшего, сборника «Милетские рассказы» стало нарицательным именем для всего жанра.

Новелла, короткая и динамичная, не давала достаточного простора для описания субъективных переживаний героев. Очень знаменательно поэтому, что около 100 г. до н. э. античная художественная

<sup>1</sup> Arêtalogia — провозвещение «доблести» (aretê, стр. 66), т. е. мощи, чудотворной силы.

теория начинает фиксировать наличие нового вида повествования, в котором «вместе с событиями познаются речи и настроения действующих лиц». Специального названия жанр не получает, но противопоставляется прочим как «повествование («история») о лицах», в отличие от «повествования о вещах». По словам Цицерона, этому виду повествования свойственна «развлекательность», что и достигается «переменчивостью событий и разнообразием настроений, серьезностью и легкомыслием, надеждой и страхом, подозрением и тоской, лицемерием, заблуждением и состраданием, поворотами судьбы, неожиданными несчастьями и внезапной радостью, благополучным исходом дела». Оставшийся безыменным в античности, жанр этот получил название в Средние века; это — роман. Эллинистическая эпоха создала роман, в первую очередь любовный роман в псевдо-исторической оболочке, по схеме влюбленных или супругов, разлученных и гонимых капризом «случая», но ищущих и в конечном итоге находящих друг друга (ср. стр. 149 о «Елене» Эврипида). Поскольку, однако, все полностью сохранившиеся романы принадлежат более позднему времени, мы будем рассматривать жанр романа при изложении греческой литературы римского периода.

Философский диалог культивируется главным образом в школе Аристотеля. Эпикурейцы и стоики предпочитают связное деловое изложение, не слишком заботясь о красоте слога. Следы старых традиций «дидактической» литературы сохраняются в том, что трактат нередко получает форму «послания», адресованного какому-нибудь лицу. Наиболее продуктивными в создании новых жанров философской прозы оказываются киники, отрицатели основных устоев и привычных ценностей античного общества. Обращаясь со своей проповедью преимущественно к низам, они искали общедоступных форм изложения. Киники создают диатрибу («беседу»), популярную лекцию на философские, главным образом моральные, темы. В живой, образной, не лишенной театральности форме, пересыпая свои рассуждения поговорками, анекдотами, цитатами из поэтов, ежеминутно вступая в диалог с воображаемым оппонентом, лектор вел беседу о «самодовлении» или «свободе от аффектов», о «богатстве и бедности», «корыстолюбии» или «превратностях судьбы». Диатриба была рассчитана на устную подачу, отличалась простотой и грубоватостью, но не гнушалась и модных приемов ретирики. Мастером жанра считался Бион Борисфенит (Борисфен — греческое наименование Днепра), первый греческий писатель, родившийся на территории СССР (начало III в. до н. э.); он не ограничивался устными беседами и издавал свои произведения. Даже противники, язвившие над тем, что Бион «облек философию в пестрое одеяние гетеры», признавали силу и остроумие его диатриб. Жанр диатрибы впоследствии лег в основу христианской проповеди. Моралисты-кинники прибегали и к чисто художественным формам, даже стиховым («ямбография, пародия») для осмеяния того, что им казалось пороком и ложным мнением; творчество их имело резко выраженный сатирический уклон. Некоторые излюбленные образы киников прочно вошли в последующую литературу Европы, например фигура последнего ассирийского царя Сарданапала, как представителя пышного и изнеженного образа жизни. Своеобразную форму сатиры создал киник Менипп из Гадар (начало III в.), по происхождению сириец. Он составлял философско-сатирические диалоги с фантастическим

повествовательным обрамлением, вроде полета на небо или нисхождения в преисподнюю, изображал «рождение» ненавистного киникам Эпикура, сочинял иронические «послания богов». Показ ничтожества земных благ, сатира на религию, полемика с враждебными философскими школами — таково содержание творчества Мениппа, поскольку оно поддается определению по ничтожным обрывкам и отражениям у более поздних писателей. Проза перемежалась у Мениппа со стихами; сочетание это часто встречается и в фольклоре европейских народов и у восточных сказителей, но для античной литературы, строго отделявшей поэтические жанры от прозаических, оно казалось непривычным и получило наименование «мениппова» жанра. Всю совокупность философских жанров, созданных киниками, античная художественная теория относила к разряду «серьезно-смешного», т. е. объединяющего оба эти элемента. Эта область литературы получила дальнейшее развитие у римских сатириков и у позднегреческого «Вольтера античности» — Лукиана.

## ГЛАВА V

### ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

#### 1. Греция под римским владычеством

Второй и первый века до н. э. — период экспансии Рима на Восток, в Грецию и страны эллинизма.

Хозяйственная неурядица и социальные противоречия в греческих землях еще более обострились с римским завоеванием. Организация управления внеиталийскими владениями, провинциями, созданная римской республикой, была приспособлена исключительно к целям хищнической эксплуатации. Во главе провинции стоял ежегодно меняющийся наместник (проконсул), распоряжавшийся неограниченно, как эллинистический монарх, но в отличие от этого монарха совершенно не заинтересованный в благосостоянии и платежеспособности своих временных подданных. Бесконтрольное хозяйничанье римских администраторов приводило к разорению провинций. Само собой разумеется, что львиная доля тягот ложилась на низшие слои населения.

Состоятельная верхушка поддерживала Рим, легионы которого защищали ее от революционных движений масс. Культурные запросы Рима, который был еще полисом, находящимся в процессе роста, вызвали возрождение полисных тенденций также и в греческой идеологии. Полибий (около 201—120) изъяснял преимущества римского государственного строя и сулил ему незыблемость навеки. Стоик Панэтий (около 180—110 гг.) отошел от индивидуалистических тенденций древней Стои и пытался создать, используя идеи Платона и Аристотеля, этику добродетели, основанной на общественных обязанностях человека («средняя Стоя»). Рим представлялся идеальным космополитическим государством, а римское правление — осуществлением единства мирового разума на земле. Рим покровительствовал, таким образом, архаистическому течению

в греческой культурной жизни. Архаизирующим тенденциям благоприятствовало и то обстоятельство, что знаменитые своим прошлым греческие полисы были введены в состав римского государства на правах «союзных» общин, номинально не подчиненных римскому наместнику. Афины, например, или Спарта превращались в своего рода общины-музеи, сохранявшие свои давнишние формы самоуправления и старомодный быт.

Восстания рабов и широкая поддержка, оказанная греческими массами понтийскому царю Митридату в его борьбе против римлян,—такова была реакция низов на условия, созданные римским владычеством. Эти низовые движения имели ярко выраженный религиозный характер. Рабские восстания возглавлялись «пророками» и «чудотворцами» восточного типа; интересно отметить, что одно из них, восстание Аристоника в Пергаме, ставило своей целью создать «государство солнца» (ср. утопию Ямбула, стр. 233). В I в. до н. э., когда в Риме шли гражданские войны, религиозно-мистические настроения проникли в самый Рим и в среду греческих романофилов. Ученик Панэтия, естествоиспытатель, историк и философ Посидоний (около 135—51 гг.) объединяет стоический пантеизм с представлениями Платона о бессмертии души и вводит в свою систему астрологию и магию. Согласно Посидонию, мир пронизан божественным духом; это создает «симпатию» всех вещей, благодаря чему возможны оракулы, гадания, вещие сны и прочие способы «ведовства». Вместе с тем, божественное начало мира отражено в иерархии божественных существ, в которую входят небесные светила, а также духи («демоны»); к «духам» относится и душа человека, после смерти она возвращается на свою небесную родину. Мировые процессы протекают в строгом соответствии с предопределением, с роком, и мудрец свободно подчиняется року. Это учение о свободном подчинении было затем воспринято идеологами возникающего римского цезаризма и нашло отражение в «Энеиде» Вергилия. Эклектическая система Посидония оказала большое влияние на всю греческую мысль первых веков нашей эры, многие моменты его учения перешли к еврейско-эллинистическому философу Филону из Александрии (родился около 20 г. до н. э.), а впоследствии попали в христианскую догму.

Борьба и скрещивание эллинских архаистических тенденций с греко-восточными религиозными движениями составляет основное культурное содержание греческой жизни в римский период. Господство Рима играет здесь роль консервативного фактора; однако по мере того как римское рабовладельческое общество вступает в полосу кризиса и упадка, верх берут течения, которые впоследствии лягут в основу средневековой идеологии.

Распространение римского владычества во II—I вв. до н. э. приносило с собой греческим областям хозяйственную разруху и культурное оскудение. Особенно пострадала европейская Греция. Исключение составляли здесь Афины, как местопребывание основных философских школ и как город-музей, наполненный памятниками прошлого. Деятели греческой культуры стали переселяться в Рим. Впрочем и те эллинистические страны, которые не были еще завоеваны, находились в состоянии упадка. Александрия сохраняла свое значение только как научный центр; центром искусства сделался одно время (в начале I в.) демократический Родос.

Овладение последним самостоятельным эллинистическим государством, Египтом, совпало по времени с установлением римской империи (30 г. до н. э.). Эта империя в течение первых полутора веков своего существования была основана, так же как и республика, на политическом и экономическом первенстве Италии, но эксплуатация провинций приняла более хозяйственные, не столь хищнические формы. В результате этого изменения экономической политики Рима и длительного мира материальное положение греческих областей стало улучшаться. Европейской Греции подъем почти не коснулся, но в Малой Азии и на эллинистическом Востоке благосостояние заметно выросло.

Еще более благоприятные условия наступили для греческих стран во II в. н. э., при Адриане и Антонинах, когда Италия потеряла свое хозяйственное первенство в империи. Это привело к культурному оживлению, которое иногда называют «греческим возрождением» II в. и центры которого находились в малоазийских греческих городах.

За видимостью культурного «возрождения» скрывается, однако, бессодержательность жизни, характерная для увядающего общества. В условиях римской империи «всеобщему бесправию и утере надежды на возможность лучших порядков соответствовала всеобщая апатия и деморализация».<sup>1</sup> Греческие провинции жили своими мелкими местными интересами. Во второй половине I в. известный оратор Дион (стр. 246) говорит, обращаясь к родосцам, одной из самых богатых и культурных общин: «Ваши предки имели различные возможности обнаружить свою доблесть — во владычестве над другими, в помощи притесняемым, в приобретении союзников, в основании городов, в победах над неприятелями. У вас этих возможностей уже нет. То, что у вас есть, это — владычество над самими собой, управление вашим городом, вдумчивая раздача наград и почестей, заседания в совете и в суде, культ богов, проведение праздничных церемоний». На измелчание чувств и интересов жалуются многие греческие писатели. Самодовольная безыдейность и отсутствие самостоятельного культурного творчества — таков облик «греческого возрождения».

В приведенных словах Диона звучит и другой характерный мотив этого времени — преклонение перед греческим прошлым. Грек горд своим эллинством, своей древней культурой, которую он может противопоставить римскому «варварству». Архаистические тенденции заметны в быту, в религии; растет значение общеэллинских состязаний, снова приобретает популярность забытый было дельфийский оракул. Интересным памятником этой любви к старине является дошедшее до нас «Описание Эллады» Павсания (конец II в.), путеводитель по Греции, знакомящий с достопримечательностями различных греческих областей, с произведениями архитектуры и живописи, с местными обычаями и сказаниями. Философия получает школьный характер и уходит в комментирование старых мыслителей. Круг образованных людей расширился благодаря отличной постановке школьного дела, но уровень образования, даже у видных деятелей, стал значительно ниже. Деградирует и наука, переходя от самостоя-

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 606.

тельного исследования к компиляциям.<sup>1</sup> Более интенсивная научная жизнь сохраняется лишь в Александрии, но Египет был той страной, которую менее всего затронуло архаистическое «возрождение» и где прочнее всего держались культурные традиции эллинизма.

Рядом с этим — пассивность, покорность судьбе. Так называемая «младшая Стоя» возвращается к этическому индивидуализму древних стоиков, но уже без веры в разумность человеческой деятельности. Стоику Эпиктету (середина I в. н. э.) человек представляется в образе актера, исполняющего некую роль на жизненной сцене по непонятным для него указаниям режиссера. Обрести самого себя можно только в одиночестве внутренней жизни. «Сожмись внутрь себя», вторит бывшему рабу Эпиктету римский император, стоический философ на престоле, Марк Аврелий (161—180).

Интенсификация внутренней жизни, лишенной опоры извне, происходит главным образом за счет религиозных и мистических переживаний. Школьная философия, за исключением одних только материалистов эпикурейцев, учит вере в единого бога, в бессмертие души и призывает к аскетизму и к борьбе с чувственностью. Почти все выдающиеся мыслители периода империи занимаются религиозными вопросами, божественное провидение и непосредственное откровение играет значительную роль во всех философских системах, у стоиков, у неопифагорейцев, а позже (со II в. н. э.) у неоплатоников. Многие ищут спасения в опрощении, в своеобразном народничестве, хотят оживить древнюю религию аллегорическим истолкованием мифов, стараясь объединить их с популярными в массах восточными представлениями. Широкой популярностью пользуются различные пророки, чудотворцы, астрологи.

«Для того, чтобы дать утешение, нужно было заменить не утраченную философию, а утраченную религию. Утешение должно было выступить именно в религиозной форме, как и все то, что должно было захватывать массы, — так это было в ту эпоху и так продолжалось вплоть до XVII века.

Едва ли надо отмечать, что среди этих людей, страстно стремившихся к этому идеальному утешению, к этому бегству от внешнего мира в мир внутренний, большинство должны были представлять — рабы».<sup>2</sup>

Эта новая универсальная вера, способная связать все народы империи, не могла вырасти на непосредственной основе старых культов отдельных народностей. Новой религией стало христианство, возникшее из сочетания эллинистических религий богов-спасителей с мессианскими представлениями евреев и впоследствии воспринявшее очень многие положения греческой вульгарной философии, главным

<sup>1</sup> Пример такой поздне-античной компиляции представляют собой «Пирующие софисты» Афиней (начало III в. н. э.). «Пир», на который собрались философы, ученые и деятели искусства, создает диалогическое обрамление для обширных докладов участников собрания на тему о пирах и яствах, о застольных песнях, музыке, пляске и т. п. При этом сообщаются разнообразнейшие антикварные сведения, подкрепляемые ссылками на старинных авторов. Афиней цитирует около 800 писателей, и это огромное собрание цитат из авторов, в подавляющем большинстве своем до нас не дошедших, представляет исключительную ценность для истории греческой литературы, несмотря на то, что трактат Афиней сохранился лишь в сокращенном виде (15 книг вместо первоначальных 30).

<sup>2</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч. т. XV, 1935, стр. 608 (разрядка Энгельса).

образом стоической. «Отрицая... все национальные религии и общую им всем обрядность, обращаясь ко всем народам без различия, христианство само становится первой возможной мировой религией».<sup>1</sup>

Рабовладельческое общество клонилось к упадку. «То был безвыходный тупик, в который попал римский мир: рабство сделалось экономически невозможным, труд свободных морально презирился. Первое уже не могло, второй еще не мог сделаться основной формой общественного производства. Вывести из этого положения могла только коренная революция».<sup>2</sup>

Для восточной части империи решающую роль сыграла революция III в. Она разрушила римскую империю, созданную Августом, как орудие господства рабовладельцев, и поставила на ее месте абсолютную монархию, в которой начали преобладать феодальные способы эксплуатации. Рабовладельческий строй стал переходить в более прогрессивный, феодальный.

«Революция рабов ликвидировала рабовладельцев и отменила рабовладельческую форму эксплуатации трудящихся. Но вместо них она поставила крепостников и крепостническую форму эксплуатации трудящихся» (И. В. Сталин. Речь на первом всесоюзном съезде колхозников-ударников 19 февраля 1933 г.).<sup>3</sup>

Центр новой империи вскоре переносится в Константинополь (330 г.), государственной религией становится христианство. Римская империя сменяется византийской. «Вместе с возвышением Константинополя и падением Рима заканчивается древность».<sup>4</sup>

## 2. Аттйкйзм

Архаическое течение в греческой культуре, укрепившееся с наступлением римского владычества, получило непосредственное отражение и в литературе. Его результатом было торжество аттйкйзма (стр. 231), ориентации на язык и стиль аттйческой прозы. Аттйкйзм был реакцией против стилевых тенденций, господствовавших в эллинистической литературе, возвращением к «классикам», или, как выражались сами греки, к «древним». «Подражание древним» было литературным лозунгом движения. Аттйкйзм прежде всего знаменовал реформу литературного языка. Из него были устранены те слова и обороты, которые не встречались у признанных «каноническими» аттйческих прозаиков. Между тем литературный язык аттйческой прозы V—IV вв. уже отличался от живого «общего языка» эллинистического времени (стр. 198), с его значительной примесью ионизмов и многочисленными новообразованиями. В этом отношении аттйкйзм создавал пропасть между письменным языком, которому нужно было учиться у аттйческих авторов, и языком живой речи, омертвлял всю языковую систему. Литература верхов окончательно рвала с народом. Победа аттйкйзма запечатлелась на всей дальнейшей истории греческого языка. Дуализм письменной аттйческой и живой речи, возникший в рассматриваемый нами период, про-

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч. т. XV, 1935, стр. 609 (разрядка Энгельса).

<sup>2</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, ч. I, 1937, стр. 127 (разрядка Энгельса).

<sup>3</sup> Вопросы ленинизма. Изд. 10, 1939, стр. 527.

<sup>4</sup> Фр. Энгельс. Диалектика природы. Соч., т. XIV, 1931, стр. 441.

шел через всю позднейшую античность, через средневековую письменность феодальной Византии, даже через новогреческую литературу XIX в. и, сохранившись до наших дней, продолжает служить тяжелой помехой для демократизации народного образования в современной Греции.

Как уже было упомянуто, одним из последствий победы аттицизма являлась также гибель памятников эллинистической литературы. Аттицистический уклон поздне-античной школы отверг эту литературу главным образом по языковым соображениям. Эллинистическая традиция держалась только в Египте, что и дает нам возможность знакомиться с эллинистическими писателями по папирусам римского времени.

В области литературного стиля аттицисты вели борьбу против «азианского» красноречия (стр. 230—231) и свойственной ему перенапряженности средств выражения, призывали к более строгой дисциплине слова. Попытка навязать литературе непреложные стилиевые нормы, исходившая от крайних сторонников аттицизма, не имела успеха. Важнейшим документом движения являются для нас многочисленные риторические трактаты Дионисия Галикарнасского, греческого писателя, поселившегося в Риме в 30 г. до н. э. Дионисий не принадлежит к числу центральных фигур в борьбе за аттицизм; он уже констатирует совершившийся перелом и отмечает ту роль, которую сыграл в этом вопросе вкус Рима. Хотя борьба велась главным образом по вопросам прозаического стиля, она распространялась и на сферу поэзии. Здесь также заметна реакция против господствовавшей в эллинистическое время александрийской школы. В эпиграммах начала нашей эры нередко звучат насмешки над Каллимахом и искусственным ученым стилем александрийцев; им противопоставляются классики древней поэзии — Гомер и Архилох.

От полемики, возгоревшейся в I в. н. э. вокруг литературных и стилистических теорий аттицизма, сохранился чрезвычайно любопытный памятник — анонимный трактат «О возвышенном», ошибочно приписанный философу III в. Лонгину. Трактат этот направлен против одноименного сочинения крайнего аттициста Цецилия, но автор сам является поклонником классической литературы. Он одинаково осуждает и напыщенность азианизма, и сухость аттицистов, и холодную корректность александрийской поэзии. У классиков он ценит не только формально-стилистическую сторону, но также величие мыслей и силу чувства, и это является для него самым важным. Упадокность современной литературы обусловлена отсутствием «возвышенных» дарований. В заключение автор ставит вопрос, чем вызвана такая бедность талантами, и отвечает на него в форме диалога с неким «философом». «Философ» ищет политического объяснения: «справедливое рабство», установленное империей, отсутствие демократической свободы калечит душу наподобие клетки для искусственного выращивания карликов. С этой точкой зрения нам еще придется встретиться в римской литературе I в., особенно в «Диалоге об ораторах» Тацита. Автор трактата «О возвышенном» предпочитает объяснение нравственного порядка: жажда наживы и погоня за чувственными удовольствиями, охватившие современников, приводят к духовному измельчанию.

### 3. Плутарх

К числу любителей старины, не связывавших себя, однако, слишком тесно с аттицизмом, принадлежал и один из известнейших греческих писателей римского периода Плутарх (родился около 46 г. н. э., умер после 120 г.). Уроженец маленькой Херонеи в Беотии, Плутарх принадлежал к греческой провинциальной знати. Он получил философское образование в Афинах, неоднократно посещал Рим, где у него завязались дружеские отношения с многими представителями официального мира, но всегда предпочитал жизнь в родном городе и старался оставаться местным деятелем. Любитель чтения и домосед, он работал в узком кругу друзей и учеников, которые образовали вокруг него небольшую академию, просуществовавшую не менее ста лет после смерти своего основателя. Деятельность Плутарха была отмечена многочисленными знаками внимания со стороны как сограждан, так и властителей империи.

Римские связи и романофильские политические убеждения снискали ему благорасположение императоров Траяна и Адриана, высокое звание консуляра и на склоне лет пост прокуратора провинции Ахайи; граждане избирали его на местные должности, а около 95 г. он был принят в коллегию дельфийских жрецов. Дельфийцы и херонейцы совместно поставили Плутарху памятник, надпись которого была найдена при раскопках в Дельфах, а в Херонейской церкви поныне показывают мраморное «кресло Плутарха».

Уже эта политическая и жреческая карьера свидетельствует о том, что в лице Плутарха мы имеем лояльного гражданина империи, человека умеренных и консервативных взглядов, и таким он действительно предстает перед нами в своих произведениях. Проводя жизнь в провинциальном уединении, в чтении книг и собирании материалов, он находится вне сферы модных литературных течений и во многом примыкает к прежней, эллинистической манере изложения.

Античный список сочинений Плутарха содержит 227 названий, из которых сохранилось свыше 150 (в том числе и несколько неподлинных). Это огромное литературное наследие принято разделять на две категории: 1) «моральные» трактаты (*Moralia*) и 2) биографии.

Термин «*Moralia*» не точен. Плутарх пишет на всевозможные темы — о религии и философии, педагогике и политике, о гигиене и психологии животных, о музыке и литературе. Некоторые трактаты представляют собой простую сводку любопытного культурно-исторического материала. Преобладает все же этическая тематика (например: о любопытстве, о болтливости, о ложном стыде, о братской любви, о любви к детям, супружеские наставления и т. п.). Не представляя собой сколько-нибудь оригинального творчества, эти философские трактаты являются плодом огромной начитанности в разных областях; философская продукция прошлых веков широко использована и в пересказах и в прямых цитатах. Хотя Плутарх формально причисляет себя к школе Платона, он в действительности эклектик, интересующийся к тому же не столько теоретическими вопросами философии, сколько религией и моралью. Религиозные взгляды Плутарха заключают в себе уже все существенные черты поздне-античного мирозерцания: здесь и единый справедливый бог, и бессмертие души, и провидение, и иерархия добрых и злых демо-

нов, посредников между божеством и людьми; в эту систему божественных сил разных рангов входят боги греческой народной религии, равно как и восточные божества. Плутарх старается обновить веру в оракулы, в частности в оракул дельфийского бога, жрецом которого он сам являлся. Религиозность Плутарха давала основание древне-христианским писателям считать его «полухристианином», а Марк иронически причисляет Плутарха к «отцам церкви».<sup>1</sup> Гуманно-филантропический характер имеет этика Плутарха, но она целиком заимствована у более ранних философов, включая даже ненавистных «атеистов» эпикурейцев, и приправлена личным благодушием автора, избегающего всяких крайностей и готового отыскать хорошую сторону даже в самых отвратительных явлениях. С примирительной эклектикой мирозерцания вполне гармонирует и характер изложения. Оно отличается таким же благодушием. Плутарх несколько многоречив, избегает заострения трудных вопросов, но всегда занимателен. Рассуждения пересыпаны анекдотами, историческими примерами, цитатами из поэтов, меткими наблюдениями. Реторическая манера изложения остается Плутарху чуждой. В этом отношении он продолжает традиции эллинистической философской прозы, которым следует также и в художественном оформлении своих трактатов, применяя формы диалога, диатрибы или послания.

Трактуя вопросы литературы, Плутарх подходит к ним как моралист. Поэзия представляется ему как бы преддверием к философии, поучением в доступной, украшенной вымыслом форме (трактат «Как молодому человеку читать поэтов»). Для эстетических взглядов Плутарха характерно «Сравнение Аристофана с Менандром». Плутарх отдает решительное предпочтение беззлобной комедии Менандра, в которой добродетель всегда торжествует, перед беспощадной насмешкой Аристофана.

Значение Плутарха для Нового времени основано не столько на «моральных» трактатах, сколько на биографиях. «П а р а л л е л ь н ы е ж и з н е о п и с а н и я» представляют собой серию парных биографий, причем всякий раз рядом поставлены греческий и римский исторический деятель. Заключительной частью такой биографии служит во многих случаях «сравнение», в котором сопоставляются оба деятеля. Кроме того, есть несколько отдельных биографий, принадлежащих, повидимому, более раннему периоду литературной деятельности автора. Самая идея сравнительных жизнеописаний, в которых римские деятели приравнены к греческим, свидетельствует о сильном романофильском уклоне такого поклонника греческой старины, как Плутарх. Подбор исторических фигур для сопоставления в иных случаях сам собой напрашивается (например Александр Македонский и Юлий Цезарь, Демосфен и Цицерон), но очень часто оказывается искусственным. Это не отразилось, однако, на самих биографиях, так как каждая из них составляет самостоятельное целое, и «сравнение» является лишь привеском. До нас дошли 23 пары, т. е. 46 биографий; эллинистические монархи и римские императоры в эту серию не вошли (в числе непарных биографий имеются и жизнеописания императоров).

Плутарх является для нас крупнейшим представителем биографического жанра в греческой литературе, но самый жанр гораздо

<sup>1</sup> К. Маркс. Святой Макс. Соч., т. IV, 1933, стр. 121.

древнее: он восходит к IV в. (стр. 180) и усиленно разрабатывался в эллинистическое время. Жанр этот имеет свои особенности, отличные от наших современных требований к биографии и связанные с античным пониманием индивидуальной личности.

Личность, прежде всего, понималась статически, как некий законченный в себе «характер». Теоретически признавая, что характер формируется с помощью воспитания или самовоспитания, и ставя себе соответствующие задачи в педагогической практике, античность все же никогда не изображает процесса становления личности. Античный биограф не интересуется детством и юношеством героя, как этапами внутренней истории; все внимание обращено на период «расцвета», когда «характер» предстает уже в оформленном виде. Лишь в рассматриваемый нами период появляются первые зародыши более динамического понимания внутренней жизни индивида, но это только зародыши, и встречаются они преимущественно в автобиографических признаниях («К самому себе» императора Марка Аврелия, впоследствии «Исповедь» христианского писателя Августина). Личность, трактуемая независимо от своего становления, оказывается вне связи также и с формирующими ее социальными силами, с исторической обстановкой.

Помимо риторического «энкомия», прославления деяний какого-либо лица и его нравственных качеств, введенного в литературу Исократом (стр. 180), в античности выработалось два основных вида биографии. Первый — ученая биография справочно-антисварного типа, перечень важнейших событий и дат из жизни описываемого лица, преследующий не столько художественные, сколько ученые цели. Второй вид — биография-характеристика, воссоздающая образ деятеля. Для биографии этого типа внешние события интересны лишь постольку, поскольку они освещают «характер» (в его только что рассмотренном понимании). В специфической установке на факты, характеризующие личность, древние видели отличие биографии от истории. Так понимает свою задачу и Плутарх.

Во вступлении к биографиям Александра Македонского и Юлия Цезаря он предупреждает читателя, что многие значительные исторические события будут либо кратко изложены, либо вовсе опущены: «Мы пишем жизнеописания, а не историю; замечательные деяния далеко не всегда являются обнаружением доблести или порока. Незначительный поступок, словцо, шутка чаще лучше выявляют характер, чем кровопролитнейшие сражения, великие битвы и осады городов. Как живописцы, не заботясь об остальных частях, стараются схватить сходство в лице и в глазах, в чертах, в которых выражается характер, так да будет позволено и нам глубже проникнуть в проявления души и с их помощью очертить облик жизни обоих [т. е. Александра и Цезаря], а описание великих деяний и битв предоставим другим».

Создание целостного и выпуклого облика с помощью мозаики мелких штрихов, «проявлений души», — таков художественный метод античной биографии. Этот метод, созданный еще в эпоху эллинизма, Плутарх применил с большим успехом и в широких масштабах. В погоне за интересующими его деталями он не брезгает анекдотом, даже сплетней, но дает занимательный и наглядный рассказ, порою достигающий подлинного драматизма. Шекспир создавал «Юлия Цезаря» и «Антония и Клеопатру» по канве соответствующих био-

графий Плутарха, и ему очень мало пришлось изменить в драматической группировке фактов источника. В какой мере этот драматизм является художественным достижением самого Плутарха, — не перешел ли он к нему по наследству от историков, трудами которых он пользовался, — один из тех вопросов, на которые чрезвычайно трудно дать ответ, поскольку предшественники Плутарха для нас утеряны.

Вместе с тем Плутарх и в «Жизнеописаниях» остается моралистом. Повествование нередко прерывается морализующим размышлением. Биографии в большинстве случаев имеют назидательную цель — показать достойные образцы поведения, и автор нередко сознательно идеализирует своих героев. Он любит рисовать высокие моральные качества древних государственных людей, строгую добродетель и простоту нравов, свободолюбие, героизм, преданность родине.

Однако Плутарх не ограничивается галереей добродетельных героев. Одна из самых сильных книг его серии — парная биография Деметрия Полиоркета и Марка Антония, которой предпослано замечание, что «великим натурам бывают присущи не только великие доблести, но и великие пороки».

Моралист и мастер художественной характеристики, Плутарх не стремился быть историком. Как историк он и не стоит на высоте античной науки ни в смысле критического отношения к источникам, ни в понимании хода исторических событий.

Немногие греческие писатели пользовались в позднейшее время такой популярностью, как Плутарх. Византийцы ценили его за богатство эрудиции и благочестивый образ мыслей, и благодаря этому сохранилось такое большое количество его произведений. С конца XIV в. он стал известен в Западной Европе. В XVI—XVIII вв. господствующее течение чувствовало себя ближе к литературе римской эпохи, чем к классической Греции, и Плутарх был в это время любимым греческим писателем. Как гуманный моралист, враждебный аскетизму, Плутарх привлекал внимание гуманистов (Эразм, Рабле), вождей реформации, философов (Монтень, Руссо). Особенности интерес вызывали, однако, биографии. Шекспир («Кориолан», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра»), Корнель, Расин заимствуют из них сюжеты своих драм, в XVII в. создаются многочисленные жизнеописания «знаменитых людей» по образцу Плутарха. Деятели французской буржуазной революции, а у нас декабристы, увлекались героями Плутарха, как воплощением республиканских добродетелей. Маркс в «18 брюмера» говорит о том, что «в классически строгих преданиях римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии».<sup>1</sup> Эти предания они находили преимущественно у Плутарха (ср. также стр. 425).

#### 4. Красноречие. Вторая софистика

Торжество архаизма в литературе падает на время эпигонствующего «греческого возрождения» (стр. 238). В ориентации на блестя-

<sup>1</sup> Соч., т. VIII, 1931, стр. 324.

щие периоды своей культуры греческое рабовладельческое общество ищет противоядия от разрушающих его сил. Политика императоров идет в полной мере навстречу этой культурной самозащите. Рядом с оживлением старинных святилищ, оракулов и общеэллинических игр создаются официальные, оплачиваемые государством кафедры философии и реторики. Пропаганда архаических тенденций выходит за пределы школ или замкнутых ученых кружков, она стремится охватить более широкий круг всех тех, кто причастен к «образованности», и ищет поэтому более массовых, доступных и интересных форм. Происходит новый подъем публичной речи. В условиях Римской империи политическое или судебное ораторское искусство находило для себя так же мало почвы, как и в эллинистических государствах; красноречие этого времени имеет резко выраженный эпидиктический характер. По греческим общинам гастролируют странствующие ораторы, выступая со своим искусством перед многочисленной публикой в театрах или лекториях. Они менее всего склонны видеть в себе только мастеров слова и именуют себя не ораторами, а софистами. В этом воскрешении старого термина содержится претензия на культурную ценность нового красноречия, как пропаганды «образованности», и брошен вызов философам, исконным врагам «софистики».

Как во времена Исократы, реторика начинает играть роль важнейшей общеобразовательной дисциплины, конкурируя с философией, а эпидиктическое красноречие стремится вытеснить все прочие виды литературы. Своим архаическим звучанием термин «софист» отвечал установке на аттическую древность, и вторая софистика приписывала себе происхождение от первой в порядке непрерывной исторической преемственности.

С ростом значения публичной речи мы встречаемся уже в I в. н. э. Старший современник Плутарха, Дион из Прусы (в Вифинии), начал свою ораторскую деятельность как типичный софист, противник философов. Изгнанный при Домициане из Рима с запретом жить в Вифинии, он в течение ряда лет вел странствующий образ жизни, занимался физическим трудом и увлекался кинико-стоической философией. Странствия приводили его в отдаленные углы греческого мира; он посетил и Ольвию, греческую колонию на Днепре (Борисфене), и в своей «Борисфенитской» речи оставил памятник ее тяжелого состояния в римское время. После гибели Домициана Дион получил возможность вернуться и пользовался расположением императора Траяна. В своей последующей деятельности он поставил свое искусство эпидиктического стиля на службу популярно-философской проповеди. От Диона сохранилось около 80 речей на политические, моральные и литературные темы. Дион — почитатель греческой древности, в сравнении с которой настоящее кажется ему мелким и ничтожным (ср. цитату на стр. 238), и вместе с тем сторонник империи, теоретик единовластия. Он проповедует смягчение классовых противоречий, призывает городскую бедноту возвратиться на землю — провинциальная параллель к политике поддержки мелкого землевладения, которую начали проводить императоры после Домициана. В этом отношении показательна «Эвбейская» речь; она и с литературной стороны является самым интересным произведением Диона. Он рисует утопическую идиллию, мирную уединенную жизнь двух охотничьих семейств вдали от города, и кончает прославлением

здорового и полезного сельского труда, противопоставляя его развращенной жизни городского населения.

Дион, с его позднейшим уклоном в сторону популярной философии, еще не является вполне типичным представителем софистики. Расцвет ее относится уже ко II в. н. э. Важнейшими софистическими центрами служили греческие города Малой Азии, в особенности Смирна; здесь сохранялись эллинистические традиции «азиатского» красноречия, и представители второй софистики продолжали придерживаться типичной для «азианцев» театральности, хотя и восприняли языковые нормы аттикистов и тратили неимоверные усилия, для того чтобы уметь воспроизвести стиль древних ораторов, в особенности Демосфена. Идейная бессодержательность и подражательный стиль — характерные признаки всего течения.

Публичное выступление софиста начиналось с «вступительного слова», прелюдии в легком стиле; оратор представлялся публике, давал образчик своего искусства — эффектное описание, интересный рассказ, защиту парадоксального тезиса. Затем следовала самая речь, «ораторское упражнение». Чаще всего софист разворачивал перед слушателями какую-нибудь историческую фикцию, речь знаменитого человека в какой-либо сложной ситуации. Ксенофонт желает умереть вместе с Сократом, Демосфен предлагает себя в качестве искупительной жертвы после Херонейского поражения, Солон, узнавший, что Писистрат окружил себя стражей, требует уничтожения своих законов, — такого рода темы трактовались софистами. Исторической точности здесь не требовалось; нужны были те представления о возвышенных мыслях и благородных героических чувствах, которые «греческое возрождение» желало навязать своему прошлому. Прошлое уходило в такую же область идеального, к какой некогда принадлежал миф, а греческая история предоставляла в распоряжение софиста достаточное количество патетических моментов.

«При всяком случае, — язвит Лукиан в своем «Учителе красноречия», — должен быть Марафон и храбрец Кинегир, без них ни одна речь обойтись не может. Пусть всегда у тебя через Афон плывут корабли, а Геллеспонт переходят посуху. Пусть солнце покрывается стрелами мидян, Ксеркс обращается в бегство, Леонид возбуждает изумление всех, и пусть прочитывается надпись Отриада. Саламин и Артемисий и Платей пусть выступают побольше и почаще».

Как и в школьном риторическом обучении (стр. 231), рядом с исторической фикцией встречается судебная, фиктивное выступление на суде по поводу казуса, богатого патетическими возможностями, например речь любовника, захваченного мужем на месте преступления. Но тема могла и не быть фиктивной.

Софист был весьма желанным гостем на каждой публичной церемонии и произносил соответствующую речь. Риторические учебники этого времени устанавливают наличие самых разнообразных видов церемониальной эпидиктической речи: тут всевозможные «прославления» как отдельных лиц, императоров, наместников, увенчанных граждан, так и общин или местностей, всякие «панегирики», «речи ко дню рождения», «свадебные», «надгробные» «утешительные», «плачевные» речи.

То обстоятельство, что торжественные софистические речи могли оказаться господствующим литературным жанром, служит ярким доказательством безыдейности и отсутствия творческих сил у вер-

хушки греческого общества II—III вв. Культ эффектного слова и декламации доведен здесь до крайних пределов; особенно ценилось искусство импровизировать речь. Оратор старался воздействовать на слушателей красотой голоса, ритмом, пением, мимикой. Об одном из софистов рассказывают, что на его выступления приходили люди, не знающие по-гречески: «они слушали его, как сладкозвучного соловья, потрясенные красотой его голоса и дикции, его ритмами и в простой речи и в пении». Красноречие это настолько широко пользовалось поэтическими средствами выражения, что речи часто именуются «гимнами».

Претензии софистики на универсальное образовательное и литературное значение, на способность заместить и философию и поэзию резче всего формулированы у самого выдающегося софиста II в. Элия Аристиды. Около пятидесяти сохранившихся речей этого прославленного в свое время автора, мнившего себя одновременно и Демосфеном и Платоном, в равной мере свидетельствуют о его стилистическом мастерстве и идейном убожестве, сопряженном с неврастечивой, суеверией, тщеславием и шарлатанством.

Софистическая проза получает более живой характер тогда, когда переходит к более интимным темам. Так, софисты культивируют жанр фиктивного письма. Это — прозаическая параллель к малым формам эллинистической поэзии, с бытовыми миниатюрами, картинками природы, изъяснениями чувств. Письмо так же замещает интимную лирику, как софистическая речь — торжественную лирику гимнов. Алкифрону (II в.) принадлежит несколько сборников писем: письма рыбаков, крестьян, паразитов, гетер. Автор использует материалы новоаттической комедии и переносит свои письма в обстановку IV в. до н. э. Сборник любовных писем приписывается (может быть, ошибочно) Филострату (III в.), составителю жизнеописаний знаменитых софистов и пространной ареталогии, почти что биографического романа, об известном «чудотворце» I в. н. э. Аполлонии Тианском. Другой вид софистической прозы — описание («экфраза») природы или памятников искусства (реальных или фиктивных) — также одна из любимых тем эллинистической поэзии. Сохранились сборники описаний картин, связанные с именами двух Филостратов, старшего и младшего. Старший Филострат быть может тоже современен с вышеупомянутым одноименным автором, но это не вполне достоверно, так как в семье Филостратов было несколько представителей софистического искусства, и труды их трудно разграничить.

Софистика существовала очень долго, в течение всего переходного периода от древнегреческой литературы к византийской. В IV в. она еще представлена рядом выдающихся писателей (Либаний, Гимерий, император Юлиан). Софистический стиль перенимают христианские проповедники (Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст). В течение долгого времени продолжают разрабатываться также и малые софистические формы. Отмирает софистика только в VI—VII вв.

### 5. Лукиан

Идеологическое состояние верхушки античного общества накануне его катастрофы получило многостороннее отражение в творчестве плодovitого сатирика Лукиана. Измельчание философской мысли и рост суеверия, претензии софистики и вульгарно-философская

оппозиция против нее, педантический архаизм и бессодержательность литературы, — все эти симптомы идеологического распада нашли в лице Лукиана острого и язвительного критика, обратившего формально-стилистическое искусство софистики против нее самой.

Лукиан (родился около 120 г. н. э., умер после 180 г.) был сирийцем, уроженцем Самосаты, небольшого городка на Евфрате, и происходил из семьи бедного ремесленника. Став уже известным писателем и выступая перед жителями родного города, он вспоминает в автобиографическом «Сновидении» о трудностях своего пути к образованию. Родители хотели обучить его какому-нибудь ремеслу, но его влекла слава софиста.

В «Сновидении» изображается, как, после неудачной попытки обучения у дяди-воятеля, мальчику являются во сне Скульптура и Образованность (т. е. софистика), и каждая старается привлечь его к себе. Лукиан в полной мере разделяет рабовладельческое презрение к ремесленнику, «живущему трудом своих рук», а Образованность сулит славу, почести и богатство.

Лукиан покинул родину и отправился в ионийские города Малой Азии обучаться риторике; он был тогда сирийским мальчиком, плохо знавшим по-гречески. В упорной работе над классиками аттической прозы он достиг того, что полностью овладел литературным греческим языком и получил необходимую подготовку для софистической деятельности. Риторика, признает он впоследствии, «воспитала меня, путешествовала вместе со мной и записала в число эллинов». В качестве странствующего софиста он посетил Италию, был в Риме и некоторое время занимал хорошо оплачиваемую кафедру риторики в одной из общин Галлии; достигнув некоторой известности и благосостояния, он вернулся на восток и выступал с публичными чтениями в греческих и малоазийских городах. От софистического периода деятельности Лукиана сохранился ряд произведений, относящихся к различным жанрам эпидиктического красноречия. Таковы многочисленные «вступительные речи» (к их числу принадлежит и вышеупомянутое «Сновидение»), декламации на фиктивно-исторические и фиктивно-юридические темы. Образцом фиктивно-исторической декламации может служить «Фаларид»: тиран сицилийского города Акраганта Фаларид (VI в. до н. э.), известный своей жестокостью, посылает будто бы в дар Аполлону Дельфийскому полого медного быка, который, согласно легенде, служил орудием утонченных пыток и казней; произносятся две речи, одна — послов Фаларида, другая — дельфийского гражданина, в пользу принятия этого «благочестивого дара. «Лишенный наследства» — фиктивная речь по фантастическому судебному делу. Сын, лишенный наследства, излечил отца от тяжелой душевной болезни и был обратно принят в род; затем помешалась мачеха, и, когда сын заявил, что он не может ее излечить, отец вторично лишил его наследства, — по этому вопросу сын и произносит речь перед судом. Темы этого рода были не новы, но Лукиан, как типичный софист, не раз подчеркивает, что стилистическая отделка и остроумие изложения для него дороже, чем новизна мыслей. Он блещет мастерством живого, легкого повествования, рельефными деталями, образным стилем; особенно удаются ему описания памятников изобразительного искусства. Уже в этих ранних произведениях порою чувствуется будущий сатирик. В «Фалариде» иронически изображается корыстолюбие дельфийского жречества, а

реторический парадокс «По х в а л а м у х е» имеет почти пародийный характер.

С годами Лукиан стал ощущать себя все более в оппозиции к господствующему направлению в софистике. Торжественная, панегирическая установка на искусственные «высокие» чувства всегда была ему чужда, а к усиливавшимся религиозным тенденциям он относился резко отрицательно. Сатирическая струя в его творчестве стала расширяться. Первым этапом на этом пути был переход к периферийным малым формам софистической прозы. Лукиан выбрал здесь жанр комического диалога, мимической сценки, переведенной в строго отделанную прозу аттикистов. В «Разговорах гетер» воспроизводятся ситуации типа средней и новой комедии с их постоянными мотивами сводничества, обучения молодых гетер, их взаимного соперничества, любви и ревности к «юношам». Такую же разработку получают мифологические темы в «Разговорах богов» и в «Морских разговорах». Для образованного греческого общества мифы давно уже стали поэтической условностью; Лукиан устраняет все условные поэтические ассоциации и делает мифологический сюжет предметом бытовой интимной беседы богов. Он берет традиционные мифологические ситуации, зафиксированные в поэзии и изобразительном искусстве, и, ничего не меняя и не преувеличивая в соотношениях отдельных фигур, достигает карикатурного эффекта самым фактом перенесения мифологического сюжета в бытовую сферу. Миф оказывается нелепым и противоречивым, боги — мелочными, ничтожными, безнравственными. Многочисленные любовные сказания превращаются в «скандальную хронику» Олимпа; существование олимпийцев заполнено любовными шашнями, сплетнями, взаимными попреками, боги жалуются на надменность Зевса и на то, что им приходится выполнять для него всевозможные холопские обязанности. «Богам Греции, — писал Маркс, — однажды уже трагически раненным насмерть в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз комически умереть в «Разговорах» Лукиана. Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество, с м е я с ь, расставалось со своим прошлым».<sup>1</sup>

Образ Прометея не раз привлекал Лукиана. В диалоге «Прометей, или Кавказ» воспроизведена ситуация «Прикованного Прометея» Эсхила, и софистически построенная защитительная речь Прометея превращается в обвинительный акт против Зевса во имя разума и морали. Рационалистическое высмеивание старинной мифологии в «Разговорах» не лишено было актуальности в связи с архаистическими тенденциями к возрождению древних культов, но для Лукиана оно служило лишь прелюдией к более серьезной и более острой критике религии и поддерживавшей религию вульгарной философии.

К 60-м гг. II в. наметился отход Лукиана от софистики. Его начинает привлекать философия, интерес к которой спорадически возникал у него и в более ранние годы; он переезжает в философский центр, Афины, и вращается в среде представителей различных философских школ. Теории философов интересовали, однако, сатирика Лукиана не положительными учениями, к которым он относился с ироническим сомнением, а своей критической стороной, как орудие

<sup>1</sup> К. Маркс. К критике гегелевской философии права. Соч., т. I, 1938, стр. 389.

просветительской борьбы против религиозных и моральных предрассудков. В этой борьбе он свободно пользуется аргументами, заимствованными из идейного арсенала различных школ — эпикурейцев, скептиков, киников, не примыкая в полной мере ни к одному из указанных направлений. Сатира Лукиана принимает резко выраженный философский уклон. Основные объекты ее — религиозное суеверие, стоическое богословие с его учением о божественном провидении и оракулах (стр. 194, 237), пустота и ничтожество человеческих стремлений к богатству и власти, причуды богачей, догматизм вульгарных философов, их недостойный образ жизни, их тщеславие и завистливость, распри и рабление.

На этом этапе своей деятельности Лукиан переходит к жанрам, применявшимся в популярно-философской литературе. Он ищет путей для введения элемента комического в философский диалог. Прямой находкой в этом отношении оказались для него полузабытые произведения его сирийского земляка, киника Мениппа (стр. 236). В течение нескольких лет Лукиан составляет целую серию философско-сатирических диалогов в стиле Мениппа с фантастическим повествовательным обрамлением. Литературную характеристику своих «менипповских» произведений дает сам автор в «Дважды обвиненном». На судилище, учрежденном самим Зевсом, под председательством Правды, проходит ряд тяжб. Против «сирийца» (т. е. Лукиана) выдвинуты два обвинения, одно со стороны Реторики в том, что он ее бесчестно покинул, другое со стороны его нового возлюбленного, философского Диалога, в «недостойном обращении». «Я размышлял о богах, о природе, о круговращении вселенной и витал где-то высоко над облаками», — жалуется Диалог, — «а сириец стащил меня оттуда... Он отнял трагическую и трезвую маску и надел на меня вместо нее другую, комическую и сатиrowsкую, почти смешную. Затем он с той же целью ввел в меня насмешку, ямб, речи киников, слова Эвполида и Аристофана... Наконец, он выкопал и натравил на меня Мениппа, из числа древних киников, очень много лающего, как кажется; Менипп кусается, как настоящая собака,<sup>1</sup> и кусается исподтишка, кусается он даже, когда смеется». На первых порах Лукиан близко придерживался сюжетов самого Мениппа, выводил его в качестве действующего лица и частично сохранял даже характерное для его произведений смешение прозы и стиха. Менипп то спускается в преисподнюю («Путешествие в подземное царство»), то взлетает на небо («Икар о мениппе») в поисках философской истины: насмешки над человеческой глупостью, религиозными и философскими умозрениями переплетаются здесь с веселой пародией на мифы и мистерии; предметом сатиры оказываются при этом не только старинные греческие верования, но и новомодные представления иранской религии Митры и христианства. Киническое презрение к общепризнанным жизненным ценностям получает яркое выражение в сборнике «Разговоров в царстве мертвых». Перед лицом смерти все оказывается ничтожным, красота и богатство, слава и власть, — один лишь киник прибывает в преисподнюю с улыбкой, сохраняя свою «свободу духа и свободу речи, беззаботность, благородство и смех». Против учений о божественном промысле, предвидении и воздаянии направлен «Зевс уличаемый».

<sup>1</sup> Киник означает «собачий».

Одна из наиболее красочных антирелигиозных сатир Лукиана в менипповом стиле — «Зевс трагический». На Олимпе волнение: в Афинах идет спор между эпикурейцем и стоиком по вопросу о существовании богов, и от исхода спора зависит их участь, так как победа эпикурейца грозит богам лишением всех их доходов. Зевс мрачно изъясняется трагическими стихами, олимпийский прислужник («раб») Гермес — стихотворным размером комедии, Афина — гомеровским гексаметром, а Гера брюзжит в прозе. Созывается общее собрание богов. Разместиться они должны по ценности материала, из которого они (т. е. их знаменитые статуи) изготовлены; при этом возникают многочисленные местнические споры, так как золотые варварские боги оказываются ценнее мраморных греческих. Зевс от страха позабыл заготовленное им было ораторское вступление, но Гермес подсказывает ему, что можно для начала использовать какую-нибудь речь Демосфена: «так ораторствуют нынче многие». По докладу Зевса открываются прения. Покарать нечестивого эпикурейца боги бессильны: кары зависят не от них, а только от рока. К тому же бог-хулитель, Мом, доказывает, что дурное управление миром дает людям все основания не верить в существование богов. Прорицатель Аполлон не может дать сколько-нибудь вразумительного пророчества о результате философского спора, и богам приходится открыть ворота неба и самим прислушиваться к ходу диспута. Эпикуреец легко разбивает все доводы стоика в пользу существования богов; стоик начинает путаться, говорить явные нелепости и, растратив всю свою аргументацию, кончает площадной бранью по адресу противника. У богов одно утешение: на свете осталось еще достаточно глупцов, «большинство эллинов, толпа простого народа и все варвары».

Наряду с антирелигиозной сатирой, у Лукиана нередко встречается сатира, направленная против философов. Он ближе всего стоял, особенно в конце жизни, к эпикурейцам, но оставался врагом всякого философского догматизма и особенно резко нападал на тех самых киников, которыми так охотно пользовался в критической части их учения. В «Аукционе образов жизни» («Продажа жизней») высмеиваются взгляды различных философских школ. Резкость своих нападок Лукиан пытается затем смягчить, утверждая, что его сатира направлена не столько против самой философии, сколько против ее недостойных и корыстолюбивых представителей («Рыбак»). Лицемерие философов, их грубость, жадность и чревоугодие обрисованы в диалоге «Пир», а памфлет «О состоявших на жалованье» дает яркую картину унижений, которым подвергались «домашние философы», находившиеся на службе у знати. «Философы» эти были, по выражению Энгельса, просто «шутами на жалованье у богатых кутил».<sup>1</sup>

Во многих произведениях «менипповского» стиля Лукиан старается сохранить историческую перспективу III в. до н. э., ограничиваясь лишь намеками на обстановку своего времени. Для непосредственной сатиры на современность он предпочитает другие литературные формы — диалог платоновского типа или памфлет в форме послания. Таким диалогом отчасти является упомянутый выше «Пир».

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 607.

Мрачную зарисовку римского быта, нередко перекликающуюся с сатирами римского поэта Ювенала, мы находим в диалоге «Нигрин». Философ Нигрин восхваляет свободную жизнь тихих Афин в противоположность Риму, с его «суестью, донощиками, гордым обращением, пирами, льстецами, убийствами, домогательствами наследства путем происков, ложной дружбой». Этот диалог Лукиана представляет любопытный контраст к «панегирику» в честь Рима, незадолго до него написанному Элием Аристидом. Резкую форму приобретают в этот период нападки против богачей.

Острота социальной сатиры представляет собой, однако, сравнительно редкое явление у Лукиана. Его сатира отличается изяществом и остроумием, но не глубиной захвата. Ясный, просто развертывающийся сатирический сюжет, четкость литературного замысла, разнообразие и легкость изложения, остроумная, ироническая аргументация, живое, занимательное повествование, неистощимое обилие выразительных средств, красок, образов, сравнений, все это — бесспорные достоинства произведений Лукиана, но ему недостает глубины идейного содержания. Важнейший недостаток сатиры Лукиана — отсутствие положительной программы. Господствующий класс античного общества представляет собой во II в. н. э. уже класс без будущего, неспособный создавать новые общественные идеалы. Лукиан — один из идеологов этого класса. Он не представляет себе возможности какого-либо иного социального и политического строя, отличного от существующих порядков, и не чувствует катастрофы, грозящей его обществу. Несмотря на явно выраженную нелюбовь к Риму, он остается лояльным подданным империи и при случае готов курить фимиам утонченной лести по адресу не только императоров, но и императорской любовницы («Изображения», «В защиту изображений»). Язвительное остроумие Лукиана редко бывает обращено против «сильных мира сего»; ни философы, ни олимпийские боги к этой категории не принадлежали. Последние годы своей жизни Лукиан даже провел на императорской службе, занимая видный пост в канцелярии наместника Египта. Его сатира скользит по поверхности социальной жизни, избегая «опасных» тем; критикуя симптомы идеологического распада, он не в состоянии оценить их общественное значение и подходит к ним лишь с точки зрения обыденного здравого смысла. Борьба против философского догматизма (серьезнее всего в диалоге «Гермотим») приобретает характер обывательского нигилизма, пренебрежения к теории; насмешки над наукой — астрономией, геометрией — обличают лишь невежество самого автора. Когда лукиановский Менипп, истомленный бесконечными спорами философов, обращается за истиной в преисподнюю, к прославленному в «Одиссее» прорицателю Тиресию, Лукиан умеет вложить в уста Тиресию только очень нехитрую мудрость: «Лучшая жизнь — жизнь простых людей; она и самая разумная. Оставь нелепые исследования небесных светил, не ищи целей и причин и наплюй на сложные построения мудрецов. Считая все это пустым вздором, преследуй только одно: чтобы настоящее было удобно; все прочее минуй со смехом и не привязывайся ни к чему прочно».

Неизбежная историческая ограниченность сатиры Лукиана и отсутствие у него положительной программы не должны все же заслонять того обстоятельства, что Лукиан принадлежал к числу наиболее свободомыслящих умов своего времени. Несмотря на свое софисти-

ческое воспитание, он не поддавался распространенным в софистике реакционным настроениям. Лукиан не был оригинальным мыслителем; идеологическое оружие, которым он пользовался, создано было другими и задолго до него, но свой недюжинный литературный талант он отдал непрестанной борьбе с суевериями, шарлатанством и позерством, воскрешая лучшие традиции эллинской культуры.

В последний период литературной деятельности Лукиана борьба эта приняла еще более обостренные формы. Тематика становится все более современной. Сатирик отходит от диалогической формы, которая вынуждала его выступать в маске одного из собеседников, и обращается к памфлету-письму, высказываясь непосредственно от своего лица. О памфлете «О состоящих на жалованье» мы уже упоминали. Против современных религиозных течений направлены «Александр, или лжепророк» и «О кончине Перегрина». «Александр» принадлежит к наиболее поздним произведениям Лукиана и написан после 180 г. В форме пародии на ареталогическое «житие» (стр. 234, 259) изображается мошенническая деятельность популярного во II в. шарлатана-«чудотворца» Александра из Абонутиха (Малая Азия). Такой же характер сатирического жития имеет и второй, относящийся к несколько более раннему времени памфлет «О кончине Перегрина», изобличающий сомнительную жизнь этого киника-аскета, подвергшего себя самосожжению в весьма театральной обстановке на олимпийских играх 167 г. Перегрин одно время играл видную роль в христианских общинах, и памфлет Лукиана представляет значительный интерес для истории раннего христианства. «Одним из лучших наших источников о первых христианах, — пишет Энгельс, — является Лукиан из Самосаты, этот Вольтер классической древности, который относился ко всем видам религиозных суеверий одинаково скептически и у которого поэтому не было ни языческо-религиозных, ни политических оснований смотреть на христиан иначе, чем на всякую другую религиозную общину. Напротив, за их суеверия он высмеивает их всех, — поклонников Юпитера не меньше, чем поклонников Христа; с его плоско-рационалистической точки зрения, и то и другое суеверие одинаково нелепо».<sup>1</sup> Разобраться в социальном значении христианства, как универсальной массовой религии, Лукиан, разумеется, не мог.

Лукиан неоднократно выступал с памфлетами и по чисто литературным вопросам. В «Учителе красноречия» он расчитался с софистикой, нарисовав карикатурный образ модного оратора, наглого и невежественного шарлатана; памфлет этот персонально направлен против известного софиста и филолога II в. Юлия Полидевка (Поллукса). Педантический аттицизм, выкапывающий из древних памятников забытые слова и обороты, осмеян в диалогах «Лексифан» и «Лжеученый».

Трактат «Как следует писать историю» направлен против напыщенной риторической историографии, льстивой и невежественной. Появление этого трактата вызвано было многочисленными попытками софистов изобразить историю Парфянской войны 161—165 гг. Лукиан напоминает о границах, отделяющих историю от ораторского энкомия и от поэзии, требует от историка политического

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. К истории раннего христианства. Соч., т. XVI, ч. 2. 1936, стр. 411.

чутья и ясного, неприкрашенного изложения. «Единственное дело историка — рассказывать все так, как оно было». Историки аттического периода, Фукидид и Ксенофонт, являются, по его мнению, наилучшими образцами исторического изложения.

Большой историко-литературный интерес представляют те произведения Лукиана, в которых он откликается на повествовательную литературу своего времени. В «Токсариде» диалогическое оформление служит рамкой для введения двух циклов новелл о подвигах дружбы. Герои первого цикла — греки, второго — скифы. Эти «скифские новеллы» имеют гораздо более мрачный, кровавый и трагический характер, чем греческие. Скиф, рассказывающий их, объясняет это тем, что у эллинов, «живущих в глубоком мире, не может быть выдающихся своей необычностью случаев выказать дружбу». Сознание измельчания чувств, с которым мы нередко встречаемся у писателей императорского периода (стр. 238), усиливает, таким образом, интерес к экзотике. Дальние страны и дикие народы служат для локализации необычных чувств и событий, как это намечалось уже в литературе эллинистического времени (стр. 199). «Любитель лжи, или Невер» является одновременно сатирой против суеверия, охватившего даже образованных людей, и сборником ареталогических небылиц и «страшных историй» о вызываниях духов, чудесных исцелениях, призраках, гуляющих статуях и т. п. В числе небылиц приводятся также и христианские легенды. В заключение рассказывается о том, как ученик волшебника, подражая заклинаниям своего учителя, заставил ступку носить воду, но не сумел вернуть ее в первоначальное состояние; рассказ послужил впоследствии материалом для баллады Гете «Ученик чародея». Небылицы эти Лукиан вкладывает в уста «философам» и, соблюдая стиль ареталогического повествования, заставляет их уверять, что они лично были свидетелями всего этого вздора. Острой пародией на утопическую и фантастическую беллетристику служит «Правдивая история», где самое заглавие пародирует ареталогический стиль, и автор с самого начала предупреждает, что у него в действительности будет лживая история о всевозможных чудесных приключениях.

Литература, послужившая материалом для пародий, в большинстве случаев нам неизвестна; сам Лукиан называет лишь нескольких авторов, в том числе Ямбула. Герой «Правдивой истории» попадает со своим судном на луну и звезды, в чрево кита и на острова блаженных. Социально политическое содержание пародируемых утопий не интересует Лукиана; его легкая и ироническая фантазия создает пародию чисто литературного порядка, серию увлекательных небылиц.

Под именем Лукиана сохранилось 80 произведений; некоторые из них ошибочно приписаны Лукиану, а в иных случаях вопрос о подлинности является спорным. К этой последней категории спорных произведений принадлежит, между прочим, «Лукий, или Осел», сокращенное изложение романа о человеке, превращенном в осла. Роман известен нам и в более полной латинской редакции: это — знаменитые «Метаморфозы» Апулея, и в разделе, посвященном этому писателю, мы еще вернемся к произведению, дошедшему под именем Лукиана.

Лукиан был слишком боевой фигурой, чтобы не вызвать к себе

ненависть как софистов, так и религиозных деятелей. Христиане сулили «атеисту» «вечный огонь в загробной жизни, вместе с сатаной». Тем не менее, блестящие сатиры Лукиана оказывали воздействие на литературу средневековой Византии. С XV в. он стал у гуманистов одним из любимых авторов. Лукианом вдохновлялась и гуманистическая сатира [Эразм, Гуттен, во Франции Деперье («Кимвал мира»)] и сатира века Просвещения, а «Правдивая история» служила прообразом для Рабле и Свифта.

#### 6. Повествовательная проза. Роман

В классическую эпоху греческой литературы история была почти единственным видом прозаического повествования; прочие его жанры носили еще полуфольклорный характер. Эллинистический период поставил, наряду с историей, новые повествовательные жанры (стр. 233 и сл.), и в римское время они стали совершенно вытеснять эпическую поэзию, застывшую в традиционной обработке своих мифологических и исторических тем. Аттикистическая реакция и расцвет софистики способствовали укреплению всех видов литературной прозы, в том числе и более новых ее жанров, в то время как эпос не выходил за пределы архаизирующей подражательности. Пародии Лукиана предполагают наличие широко разветвленной повествовательной прозы; она действительно занимает видное место в литературной продукции поздней античности и представлена довольно значительным количеством сохранившихся памятников. Составление разного рода коротких «повествований» вошло даже в программу риторического школьного обучения искусству прозаического стиля.

Для господствующего архаистического направления эта широко развившаяся повествовательная проза оставалась все же литературой второго сорта, забавой, сравнительно редко привлекавшей к себе прославленные литературные имена. В эллинистическое время официальная теория словесности уделяла иногда внимание новым повествовательным видам (стр. 235); теперь она их замалчивает. Античные филологи не оставили нам никаких биографических сведений даже о самых популярных в читательской среде беллетристах. «Повествования» были обращены к более широкому читательским слоям; они служили для занимательного чтения, а в иных случаях становились орудием пропаганды новых религиозных учений, получавших массовое распространение в поздне-античном обществе.

Важнейшие жанры повествовательной прозы, с которыми мы встречаемся в римское время, уже были намечены в эпоху эллинизма. Типичный для большинства этих жанров исторический налет в полной мере сохранился и в рассматриваемый период. Подлинная историография II—III вв. (Аппиан, Арриан, Кассий Дион, Геродиан) уже не представляет для нас значительного историко-литературного интереса.

Эллинистическое происхождение имел жанр историзованной мифологической хроники (стр. 233—234), перерабатывавшей мифологический сюжет в рациональное псевдоисторическое повествование. Из мифа устраняли все, что казалось невероятным, и заполняли образовавшиеся пробелы по собственному усмотрению, ссылаясь в «подтверждение» на какой-либо фиктивный источник. Предметом таких упражнений особенно часто становился самый популярный сюжет

греческой мифологии, миф о Троянской войне. Гомеровский эпос казался уже наивным и сказочным. На этой теме изощряли свое остроумие и изобретательность даже серьезные авторы. Дион из Прусы (стр. 246) в своей «Троянской» речи ведет, например, длительную полемику с гомеровским изложением, «доказывает», что Елена добровольно последовала за Парисом, что Ахиллес был убит Гектором и что Троя не была взята греками: взамен гомеровского предания он предлагает иной вариант, основанный якобы на египетских надписях. Речь Диона рассчитана на высокий культурный уровень аудитории, способной уловить мистификацию и оценить ее искусство. Не столь невинны другие мистификации, принадлежащие неизвестным авторам. Так, во времена Нерона будто бы был найден в одной из критских гробниц «Дневник Троянской войны», составленный участником похода Диктисом. «Диктис» историзует миф, устраняет чудеса и божественное вмешательство и вносит многочисленные изменения в предание. Еще резче отклоняется от традиции псевдомемуарная «История гибели Трои», приписанная на этот раз не греку, а троянцу Дарету. Ряд «поправок» к Гомеру (правда, не столь значительных и в очень почтительном тоне) мы находим и в диалоге Филострата (стр. 248) «О героях» («Героик»), представляющем любопытное сочетание критики древнего мифа с тягой к мистицизму и обновлению примитивных народных верований. «Истинная» версия о Троянской войне вложена здесь в уста скромного виноградаря, находящегося в постоянном общении с духом местного «героя» Протесилая, участвовавшего в походе на Трою.

«Диктис» и «Дарет» сохранены нам в латинских переводах. На долю этих мистификаций выпал огромный успех в Средние века. Их подлинность не вызвала сомнений, мнимые авторы считались древнейшими историками языческого мира. На «Диктисе» основывали свое изложение византийские хронисты; в Западной Европе гомеровский эпос оказался совершенно забытым, и западные народы, возводившие свое происхождение к троянцам, знакомы были со сказанием о Трое только по «Диктису» и «Дарету». На них основан «Роман о Трое» Бенуа де Сент-Мора (вторая половина XII в.), один из самых ранних «романов» западной литературы, быстро распространившийся по всей Европе и переведенный почти на все европейские языки.

Не меньшее значение для средневековой повествовательной литературы имел и другой памятник поздне-античной псевдоистории, «Деяния Александра». Историзованная мифология «тройских» хроник в какой-то мере была связана с лженаучной рационализацией древнего фольклора и исходила от образованных кругов греческого общества; «Деяния Александра» имеют «низовой» характер и представляют собой сказочную повесть об историческом лице. Герой — Александр Македонский, жизнь которого стала предметом легенды уже у его современников. Повесть известна нам в оформлении римского времени, но ядро ее восходит, по всей вероятности, к эллинистической эпохе и создано в птолемеевском Египте.<sup>1</sup> Исторический

<sup>1</sup> Повесть эта иногда называется «псевдо-Каллисфеновой», так как в некоторых рукописях авторство ее приписано историку Каллисфену, племяннику Аристотеля, сопровождавшему Александра Македонского во время его похода в Азию и составившему не дошедшее до нас описание этого похода. Каллисфен писал в стиле «прославления» и приукрашивал изложение всевозможными «чудесами», что и дало основание приписать ему позднейшую повесть.

Александр именвал себя сыном египетского бога Аммона, отождествленного с Зевсом. В «Деяниях» рождение Александра получает новеллистическую обработку и новую политическую заостренность: к его матери проникает под видом Аммона чародей Нектанеб, последний египетский царь. Александр оказывается, таким образом, египетским героем, а македонские властители законными преемниками фараонов. Сын, по египетским представлениям, воплощение отца, и Александр — тот же Нектанеб, ставший юношей и призванный отмстить персам, поработителям Египта. Легенда отвечает стремлению Птолемеев «узаконить» себя в глазах египетского населения. Деятельность Александра в европейской Греции остается почти без внимания, основное содержание повести — восточный поход. В центре интереса, однако, не столько военные подвиги, сколько приключения Александра и его войска. Поход превращается в странствие по диковинным землям, сопряженное со всевозможными сказочными опасностями. Герой попадает в области великанов, карликов, людоедов, уродов, в местности со странной природой, с необычными животными и растениями. Много места уделено чудесам Индии и ее «нагим мудрецам», брахманам. Не забыт и мифологический прообраз всех этих сказочных странствий, посещение страны блаженных. В наиболее фантастических частях повести сохранена старая традиция жанра путешествий, известная нам уже из «Одиссеи», повествование в первом лице: Александр в письмах к близким людям сам рассказывает о своих приключениях. Характерно, что герою зачастую приходится играть только пассивную роль. Неоднократно подчеркивается беспощадность Тихи, ограниченность человеческих возможностей. Пассивный герой, смиряющийся перед судьбой и стойко переносящий свои злоключения — одна из любимых фигур в позднеантичной литературе, и деформация образа Александра в «Деяниях» происходит именно в этом направлении. Как это типично для литературы массового потребления, повесть об Александре дошла до нас в многочисленных редакциях, и притом на различных языках — греческом, латинском, сирийском, армянском и др. Популярность ее еще более возросла в Средние века. К XVI в. насчитывалось свыше 90 обработок «Деяний» на 24 языках, европейских и восточных. «Александрии» хорошо известны были в древней Руси, начиная с XIII в.

Жанр фантастического путешествия, пародированный в «Правдивой истории» Лукиана, представлен в нашей традиции обширным повествованием (в 24 книгах) Антония Диогена (вероятно I—II вв. н. э.) «Чудеса по ту сторону Фулы»,<sup>1</sup> известным нам по краткому пересказу византийского писателя IX в., константинопольского патриарха Фотия. Фотий считал, что именно это произведение послужило основным материалом для пародии Лукиана. Момент социально-политической утопии, свойственной эллинистическим псевдопутешествиям, в римское время, повидимому, уже выветрился; осталась лишь серия фантастических приключений в разных частях земного шара и за его пределами — на луне, соединенная с тематикой любовного романа (см. ниже стр. 262 сл.). Соблюдена и фикция

<sup>1</sup> Фула (Thule) — остров к северу от Британии, крайний пункт на севере Европы, известный античным мореплавателям; в Средние века отождествлялся с Исландией.

героя-рассказчика, оставившего притом свою автобиографию в гробнице, на египетский манер, как это имело место и у «Диктиса».

Египетские элементы в греческой повести об Александре отнюдь не представляют собой какого-либо единичного явления. Как показывают папирусы, на греческом языке циркулировали многочисленные египетские произведения, легенды, пророчества, рассказы о чудесах. Элементы греческого и восточного повествования сливались воедино. В этом процессе, разумеется, принимал участие со стороны Востока не один только Египет, но, благодаря папирусам, его роль выявляется для нас более отчетливо, чем, например, роль Вавилона или Индии, вызывавших большой интерес в позднем греческом обществе. Обширная литература на греческом языке создана также евреями, преимущественно александрийцами. В этой иудео-эллинистической литературе, помимо памятников религиозного и философского характера, немалое место занимали и повествовательные произведения.

Одним из важнейших видов греко-восточного повествования являлась ареталогия (стр. 234). Этот «низовой» жанр эллинистической литературы получил огромное значение в связи с религиозными движениями первых веков нашей эры. Древние мифы об умирающих и воскресающих богах оформлялись теперь в сказания о «деяниях» и «страстях» различных «пророков» и «чудотворцев», будущих «святых» христианской религии. Чудесно зачатые и чудесно рожденные герои этих рассказов странствуют по различным, подчас весьма фантастическим, землям, проповедуют, совершают «чудеса» и «исцеления» больных; они увлекают своей проповедью народ, но подвергаются преследованиям со стороны властителей; капризная «божественная» воля то посылает им «муки», то дарует избавление, наконец они умирают чудесной смертью, приобщающей их к лику богов, «героев» или «святых», в зависимости от характера соответствующей религии. Ярko выраженный ареталогический характер имеет вся древнехристианская повествовательная письменность, многочисленные «евангелия» и «деяния апостолов». Лишь очень незначительная часть этой литературы была принята затем церковью в состав «канонических» священных книг; все прочее стало «апокрифами», т. е. «скрытыми», потаенными книгами, из которых многие продолжали, однако, иметь хождение в массах. Часть этих апокрифических «евангелий» и «деяний апостолов» сохранилась. Впоследствии, когда христианский «канон» уже установился, ареталогия приняла форму так называемой «агиографии» (литературы о «святых»), т. е. всевозможных «деяний мучеников», «житий святых», легенд о монахах и т. п.

Сфера распространения ареталогии не ограничивается, однако, христианской письменностью. Упомянутая уже нами (стр. 248) «Жизнь Аполлония Тианского», составленная Филостратом, представляет собой ареталогию со всеми ее характерными особенностями, вплоть до псевдомемуарной формы, литературно обработанную в софистическом стиле. Другой герой «языческой» ареталогии — Пифагор, о котором также создавались всевозможные легенды.

Интерес к «чудесному» был настолько значителен, что фантастические и сказочные повествования попадали даже в труды, претендовавшие на серьезную «ученость». Вольноотпущенник императора Адриана (117—138), историк Флегонт составляет сборник «Удивительных историй». С «точной» хронологической датировкой он рассказывает достойные пародии Лукиана небылицы о великанах, уродах

и привидениях. Одна из сохранных им фантастических новелл вошла в мировую литературу. Это — рассказ о любовной связи между призраком умершей девушки и гостем ее родителей, сюжет знаменитой баллады Гете «Коринфская невеста», переведенной А. К. Толстым. Богатый сказочный материал об умственных и нравственных качествах животных мы находим в трактате софиста Элиана (III в.) «О природе животных»; материал Элиана попал в византийский и древнерусский «Физиологи»; тому же автору принадлежит сборник исторических новелл и анекдотов под заглавием «Пестрая история».

Так от поздне-греческих повествовательных жанров тянутся многочисленные нити к средневековой литературе, византийской, славянской и западноевропейской.

Видное место в поздне-античной повествовательной литературе занимает также тематика частной жизни и интимных чувств, бытовых и семейных отношений, любви и дружбы. Интерес к этим темам, развившийся в эллинистический период, сохраняется и в римское время. Свободная и гибкая форма прозаического повествования замещает здесь, как и в других областях литературы, стиховые жанры эпоса и повествовательной элегии с их традиционной «героической» стилизацией. В результате этого процесса создается новая большая форма, отличная от уже рассмотренных нами видов повествования. Она развивается в двух направлениях, характерных для всей античной литературы. Это — или патетическая повесть об идеальных фигурах, носителях возвышенных и благородных чувств, или сатирическое повествование, имеющее резко выраженный «низменно»-бытовой уклон.

Заканчивая обзор эллинистической прозы, мы уже отмечали (стр. 235) наличие этого повествовательного жанра, охарактеризованного античными теоретиками, как «повествование о лицах». Отличительным признаком оказывались здесь «развлекательность», богатство приключений и изменчивых поворотов в судьбе действующих лиц, разнообразие их переживаний; проводя своих героев через ряд сложных положений, повествование приходит к неизменно благополучному концу.

С внешней стороны это — цепь приключений одного или двух главных действующих лиц, очень часто — влюбленной пары. Персонажи изображаются со стороны их частной жизни и личных переживаний. Если героями избираются исторические (или мнимо-исторические) деятели, публичная сторона их деятельности, политическая или военная, может иметь только второстепенное значение. Чаще всего, однако, особенно в более позднее время, когда жанр уже окончательно оформлен, действующие лица являются вымышленными. Авторы несколько не скрывают вымышленного характера своего повествования; даже когда они вводят его как быль, это не имеет целью мистифицировать читателя, в отличие от псевдо-истории или религиозной ареталогии, всегда подчеркивающих «истинность» рассказываемого.

Античность не оставила специального наименования для этого жанра. Пользуясь позднейшей терминологией, его принято называть романом. Наименование это основано на том, что интересующий нас античный жанр, имея своим содержанием борьбу обособленных индивидов за их личные, частные цели, представляет очень значительное тематическое и композиционное сходство с некоторыми видами позднейшего европейского романа, в формировании которых антич-

ный «роман» сыграл немалую роль. Однако подобное применение позднейших жанровых обозначений к явлениям древней литературы часто бывает связано с известным моментом условности. Это тем более имеет место в данном случае, что самый термин «роман», возникший в XII в., успел претерпеть за восемь столетий своего существования целый ряд смысловых изменений и покрывает чрезвычайно разнообразные литературные явления. Многозначность термина в новой литературе породила разнобой и в его использовании по отношению к античности. При широком истолковании «романа» в эту категорию можно было бы отнести и псевдобιογραφические произведения типа сказания об Александре или «Жизни Аполлония Тианского», и с таким словоупотреблением нередко можно встретиться в научной литературе. В более ограниченном смысле «античным романом» называют распространенный в поздней древности жанр развернутого повествования с любовным или бытовым содержанием; в этом ограничительном значении мы и будем пользоваться термином «роман». Отграничение «романа» от других видов повествовательной прозы, порожденных идеологией того же поздне-античного общества, не имеет, конечно, абсолютного характера и допускает различные переходные формы, например романы с аретологическим или фантастическим уклоном.

Когда говорят о сходстве между античным романом и позднейшим, имеют в виду не привычный для нас роман XIX в., а более ранние его формы (например «салонные» романы XVII в.). От романа XIX в., «буржуазной эпопеи» (Гегель), в которой борьба индивидов становится художественным воплощением важнейших общественных противоречий, античный роман очень далек. В соответствии с распыленностью позднеантичного общества, с отсутствием больших общественных интересов в обстановке «всеобщей апатии и деморализации» (Энгельс),<sup>1</sup> личные цели индивидов, изображаемых в романах, подаются в полном отрыве от общественных целей, личные конфликты не становятся выражением социальных конфликтов. Но и в своей личной судьбе герои античного романа являются лишь игрушками капризной Тихи, которая ведет их от одного приключения к другому. Сложных психологических мотивировок здесь не бывает; в искусстве художественной характеристики и анализа внутренней жизни героев романы не стоят даже на том уровне, которого достигла поздне-античная биография и автобиография (стр. 244). Идеологическая борьба эпохи не получает в романе яркого отражения, и он играет лишь подчиненную роль «развлекательного» жанра. Все это не мешало, однако, романам находить многочисленных читателей в самых различных кругах общества, как об этом свидетельствуют и античные сообщения и многочисленные папирусные отрывки, писанные от I до VII вв. н. э., и, наконец, самый факт сохранения ряда романов в средневековых рукописях.

Полнее всего сохранил греческий любовный роман. Целиком дошли до нас «Хэрей и Каллироя» Харитона (I—II вв. н. э.),<sup>2</sup> «Дафнис и Хлоя» Лонга (II—III вв.), «Эфиопская повесть» Геллора (III в.), «Левкиппа и Клитопонт» Ахилла Татия (III в., а

<sup>1</sup> См. цитату на стр. 238.

<sup>2</sup> Датировка романа Харитона, как и всех прочих романов, является лишь приблизительной, так как ни об одном из романистов точных сведений не сохранилось.

может быть, судя по недавним находкам, II в.); в сокращенном виде дошла «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского (II в.); «Вавилонская повесть» Ямвлиха (II в.) известна в пересказе патриарха Фотия. Не менее девяти прежде неизвестных греческих романов представлены в настоящее время папирусными фрагментами; одно из этих произведений, роман о царевице Нине, относится, быть может, еще к поздне-эллинистическому времени.

По сюжету почти все греческие любовные романы однотипны, имеют устойчивую сюжетную схему.

Герои — юноша и девушка необычайной красоты; героиня даже настолько прекрасна, что ее принимают за богиню, сошедшую с небес. Случайно встретившись на празднестве, герои немедленно друг в друга влюбляются. Наступает период обоюдного любовного томления, заканчивающийся свадьбой или тайной помолвкой и бегством, если брак встречает препятствия со стороны родителей. Такова завязка, содержащая любовную часть романа.

Основное, однако, впереди. Наступает разлука. Один из героев попадает во власть разбойников, другой отправляется на его поиски. Они блуждают по разным странам, ищут друг друга, находят и вновь оказываются разлученными. Из этих приключений и соткана фабула романа. Самые приключения тоже стандартизованы: буря, кораблекрушение, плен, рабство. Необыкновенная красота героев является причиной того, что их верность друг другу подвергается постоянным искушениям, но влюбленные сохраняют взаимную верность. Они претерпевают всяческие муки; им грозит то костер, то распятие на кресте, то заклание в виде жертвы, но в последний момент всегда удается избежать гибели. Неизменной составной частью романа являются эпизоды «мнимой смерти» (ср. стр. 211) кого-либо из героев: он уже, казалось бы, умер, может быть даже на глазах у другого, оплакан, предан погребению, но в действительности он жив. Смерть окажется длительным обмороком, яд — сонным порошком, нож — театральной бутафорией. «Я умерла и вновь ожила, я была похищена разбойниками и оказалась вдали от родины, я была продана и служила рабыней», — резюмирует свои злоключения Каллироя, героиня романа Харитона, и эти слова могла бы повторить любая героиня греческого романа. Несчастья, постигающие влюбленных, не имеют внутреннего оправдания; они мотивированы лишь капризом Судьбы, непонятной волей какого-нибудь божества или его традиционным «гневом». Герои переносят удары судьбы с пассивной стойкостью мучеников. Их влюбленность не ослабевает; во всех испытаниях они сохраняют благородство чувствований и изливают свои однообразные переживания в патетических декламациях, в монологах и письмах. В некоторый момент всей этой неправдоподобной серии злоключений любящая пара воссоединяется, на этот раз уже прочно, для долгой и счастливой совместной жизни.

Разлука, поиски, нахождение, обязательный эпизод мнимой смерти — такова сюжетная формула греческого любовного романа. Это схема «смерти» и «воскресения», «похищения» и «нахождения», уже давно знакомая нам, как одна из самых распространенных мифологических схем (стр. 19), как постоянная схема «страстей» божеств плодородия, продолжавшая занимать центральное место во всех эллинистических религиях (включая и позднейшее христианство). Блуждание и искание — один из моментов этой схемы: Деметра ищет

похищенную Кору, Исида ищет, оплакивает и оживляет своего убитого мужа Осириса. С сюжетом «мужа, ищущего похищенную жену», мы встречались в «Елене» Эврипида (стр. 149); предтеча эллинизма Эврипид, первый греческий поэт, изображающий человека игрушкой бессмысленных сил, обратился к этому сюжету в тот период своего творчества, когда он особенно выдвигал всеисилье Тихи, и его трактовка уже предвещала будущие очертания греческого романа, как повествования о добродетельных, гонимых судьбою людях. Но в романах, по сравнению с Эврипидом, гораздо более ярко выражен элемент мученичества героев, которое во многих деталях прямо приближается к мифологическим «страстям», перенося их в план человеческих отношений.

В процессе истории греческой литературы тема «страстей», переосмысленных в «страдания», получала неоднократную разработку в различной общественной обстановке. В романе эта тема получает специфическую для поздне-античного общества окраску. В эпоху, когда подчинение року было признано добродетелью, когда люди ощущали себя театральными марионетками, и единственной нравственной целью казалось сохранение внутренней свободы (стр. 239), одним из важнейших видов героизма оказывается пассивный героизм мученичества. Такими же марионетками являются верные влюбленные греческих романов, бледные и бескровные фигуры, жертвы судьбы и мученики своей добродетельности. Для пассивных героев нового типа схема «страстей» была в равной мере пригодна и в религиозном плане, — тогда это «мученики» языческих и христианских ареталогий, — и в плане любовной повести.

Начала любовного романа остаются темными, как и многие другие вопросы, связанные с историей эллинистической прозы. Попытки «вывести» роман из какого-либо более раннего жанра или из «сплава» нескольких жанров не привели к результатам; порожденный новой идеологией, роман не возник механически, а составляет новое художественное единство, впитавшее в себя многообразные элементы из литературы прошлого.

Первые следы наличия романа относятся к концу II в. до н. э. Ранние романы представлены только небольшими папирусными отрывками, которые позволяют все же сделать вывод, что роман лишь со временем сделался повествованием о вымышленных лицах. На первых порах героями романа оказываются персонажи мифов (роман о царице Хионе, о царице Парфенопе), исторические (или считавшиеся таковыми) деятели (роман об ассирийском царевиче Нине, о сыне фараона Сесонхосиса). Таким образом, роман еще пользуется фигурами, характерными для более ранних форм любовного повествования, для элегии, эпоса или исторической новеллы с любовным содержанием.

Другая интересная особенность романов с историческими фигурами состоит в том, что герои эти зачастую являются деятелями восточных стран, Египта или Ассирии-Вавилонии; образ фараона Сесонхосиса (исторический Шешонк I) воплощает, например, мощь старой египетской державы. Это позволяет думать, что в процессе формирования романа должно учитываться также и восточное повествовательное искусство. Возникновение романа относится как раз к тому времени, когда в эллинистических странах возрастает политическое и культурное значение восточного элемента. Восточные земли остаются

и впоследствии излюбленным местом действия греческих романов; один недавно найденный отрывок переносит нас даже в Скифию (ср. диалог Лукиана «Токсарид», стр. 255).

Романы, дошедшие до нас полностью, позволяют различить два этапа. К первому относятся произведения дософистического стиля, прежде всего «Хэрей и Каллироя» Харитона. В этом наиболее раннем из целиком сохранившихся романов еще выдержано стремление подать любовную историю на фоне значительных исторических событий. Героиня — дочь руководителя обороны Сиракуз во время осады их афинянами, приключения разлученной пары переплетаются с восстанием Египта против персидского владычества. Заметны архаистическая идеализация древней Эллады и презрение к «варварам». «Историзм» Харитона имеет, однако, поверхностный характер; греческие любовные романы в очень малой мере воспроизводят нравы и взгляды того времени, к которому приурочено действие, и от истории не остается ничего, кроме имен и нескольких событий, притом вольно изложенных. Харитон прямолинейно развертывает типовую фабулу в обычной последовательности, пересыпая рассказ монологами героев.

Чтобы дать хотя бы на одном примере представление о сцеплении событий в греческом романе, мы вкратце изложим основные моменты хода действия «Хэрея и Каллирои».

Начало романа дает завязку действия, любовь Хэрея и Каллирои, брак, мнимую смерть Каллирои от удара, нанесенного ей Хэреем в порыве необузданной ревности, и погребение мнимого трупа. Затем действие на время раздваивается. Разбойники, явившиеся разграбить пышную гробницу, находят Каллирою живой, увозят и продают в Милет, находившийся тогда под властью персов. Каллироя попадает в дом знатного гражданина Дионисия, который, конечно, немедленно влюбляется в прекрасную рабыню. Каллироя отвергает его любовь, но затем, почувствовав себя матерью от Хэрея, жертвует собою ради будущего ребенка, которому иначе грозила бы смерть или рабская доля, и соглашается на брак с Дионисием; в душе она сохраняет любовь к Хэрею. Этот последний отправляется на розыски и уже близок к тому, чтобы найти Каллирою, но попадает в плен к персам; Дионисий, на основании ложного сообщения, считает его погибшим, и Каллироя сооружает для него пустую гробницу (вторая мнимая смерть). Теперь линия Хэрея и линия Каллирои начинают скрещиваться. Сатрап Митридат, которому продан Хэрей, сам влюблен в Каллирою и делает попытку переправить ей письмо от Хэрея; Дионисий видит в этом уловку Митридата и подает на него жалобу царю Артаксерксу. Действие переносится в Вавилон. На суде выясняется, что Хэрей жив. Митридат, таким образом, оправдан; спор между Хэреем и Дионисием откладывается до следующего судебного разбирательства, а Каллирою отдают под покровительство царицы. Тем временем героине начинает грозить новая опасность — влюбленность самого Артаксеркса. Известие о египетском восстании заставляет, однако, царя отправиться в поход. Дионисий следует за ним, а Хэрей, ошибочно предположивший, что царь отдал Каллирою его сопернику, переходит на службу к египтянам. Поставленный во главе отряда греческих наемников, он совершает чудеса храбрости и захватывает, между прочим, остров, на котором оставлен царский гарем. Здесь находится и Каллироя. Не желая подвергнуться обычной

судьбе пленниц, она готовится уже уморить себя голодом, но тут происходит встреча и воссоединение влюбленных. Восстание египтян, между тем, подавлено. Хэрей отсылает царю его гарем, а сам возвращается с женой на родину.

Исторический налет, сохраняющийся у Харитона, почти совсем улетучивается у последующих романистов. Все они, за исключением одного Ахилла Татия, продолжают относить действие к прошлому, но это лишь идеальное прошлое греческих архаистов, сфера благородных, не обыденных чувств, не обязывающая авторов ни к какой исторической точности.

Роман Харитона еще сравнительно прост и небогат приключениями. Гораздо более запутана фабула у близкого к Харитону по времени Ксенофонта Эфесского. Его «Эфесская повесть», дошедшая до нас в сокращенном виде, любопытна тем, что многие сцены ее разыгрываются в низах общества, среди рабов, разбойников, в хижине рыбака-мечтателя, в тюрьме; представители низов обрисованы автором с большой симпатией, особенно интересен образ «благородного разбойника». Вообще следует заметить, что в греческих любовных романах второстепенные фигуры нередко получают гораздо более четкую характеристику, чем идеализованные герои с их безупречной добродетелью.

Со середины II в. любовный роман попадает в сферу литературного влияния софистики и становится одним из видов софистической прозы. Манерный стиль так называемой «изысканной простоты», чередующийся с декламационной пышностью, многочисленные риторические отступления и описания, обилие патетических ситуаций, ориентированных на трагедию, некоторый уклон в сторону «чуждого» — отличительные черты софистического романа. Наиболее яркий представитель этого стиля — сириец Гелиодор, автор самого объемистого из сохранившихся романов «Эфиопская повесть» («Эфиопика») о Феагене и Хариклии. Схема любовного романа соединена здесь с уже многократно упоминавшимся старинным мотивом подкидывания и узнания. У эфиопской царицы, взглянувшей в момент зачатия ребенка на изображение Андромеды, родилась белая дочь. Опасаясь подозрений мужа, мать подкинула ребенка, и девочка попала в Дельфы к жрецу Хариклу, который воспитал ее и назвал Хариклией. В нее влюбляется прекрасный Феаген; Хариклия его тоже любит, хотя приемный отец предназначает ее другому мужу. Повинуясь оракулу, влюбленные покидают Дельфы с помощью египетского пророка Каласирида, прочитавшего тайну рождения Хариклии по записи на повязке, оставленной при ней матерью. Теперь беглецов ждет обычная серия злоключений, из которых самое опасное вызвано страстью жены египетского сатрапа к Феагену. В отличие от прямолинейного повествования Харитона, у Гелиодора экспозиция сдвинута. Изложение открывается картиной: пустой корабль у устья Нила, усеянный трупами берег и девушка на скале, склонившаяся над раненым юношей. Раскрытие этой таинственной ситуации происходит постепенно, в несколько приемов, а завязка действия становится известной читателю только к середине романа. То разлучая, то вновь соединяя своих героев, автор приводит их после ряда приключений в Эфиопию, где им грозит заклятие на алтарях Солнца и Луны и где роман завершается тем, что родители «узнают» Хариклию и соединяют ее браком с Феагеном. В основной рассказ вво-

дятся вставные новеллы псевдоисторического и бытового содержания. Война персов с эфиопами, тяжелая драма в зажиточной афинской семье, разлад между сыновьями Каласирида, из которых старший становится «благородным разбойником», все это — события, с которыми оказывается переплетенной судьба Феагена и Хариклии. Действующие лица резонерствуют на психологические темы и произносят декламации в стиле трагедии. Автор не без иронии подчеркивает свою любовь к экзотике и театральным трюкам. Ему удаются пышные описания торжественных празднеств, церемоний, процессий. Вместе с тем роман пронизан религиозной философией неопифагорейцев в духе Аполлония Тианского. «Нагие мудрецы» эфиопов — идеальные образцы мудрости и благочестия. Целомудрие главных персонажей окрашено в аскетические тона, и образ девственной Хариклии приближается к типу христианской «мученицы». Мудрое божественное провидение ведет героев сквозь все испытания к предначинанному им уделу, а верховным божеством является Аполлон-Гелиос (Солнце), к потомкам которого причисляет себя и сам автор, «финикиец из Эмесы, из рода Гелиоса, сын Феодосия Гелиодор», принадлежащий, очевидно, к какому-то роду наследственных жрецов Гелиоса. Тенденции романа соответствует и его торжественное словесное одеяние, приподнятая, приближающаяся к стилю поэзии, софистическая проза. Чрезвычайно популярный в средневековой Византии, роман Гелиодора был в XVI в. переведен на западноевропейские языки и оказал заметное влияние на развитие французского романа XVII в.

Другую разновидность софистического любовного романа мы находим у Ахилла Татия; этот автор снижает торжественный тон внесением комически-бытовых и пародийных элементов. Действие «Левкиппы и Клитофонта» перенесено в современность и излагается в форме автобиографического рассказа самого Клитофонта, как это было принято в комическом романе нравов. Главные персонажи теряют свою абсолютную добродетель, и им становятся доступны человеческие слабости. Автор широко использует всю сумму традиционных любовных мотивов и щедро рассыпает блески своей софистической образованности. Повествовательная ткань испещрена у Ахилла Татия всевозможными отступлениями; щедро рассыпаны мифы, басни, рассказы о всяких диковинках, рассуждения, описания. Эта пестрая, уже несколько эпигонская мозаика также пользовалась большим успехом в Византии и находила подражателей, ставивших ее себе образцом.

Наибольшая слава в мировой литературе выпала, однако, на долю другого романа, своеобразно отклоняющегося от обычного типа. «Дафнис и Хлоя» Лонга — одно из самых законченных художественных произведений позднегреческой литературы. Оно стоит одиноко среди софистических любовных романов, так как автор перенес место действия в буколическую обстановку. Оторванная от жизни любовь греческих романистов получает у Лонга оправдание в условной атмосфере буколки, где пастушеские божества приходят в трудные моменты на помощь героям. Буколика осложнена при этом мотивами «новой» комедии.

И Дафнис и Хлоя в свое время были подкинута родителями и выросли в среде пастухов. Поскольку действие вынесено за пределы «официального общества», любовь не имеет у Лонга того отвлеченно-

бесплотного характера, который обычно присущ чувствам добродетельных героев, в особенности героинь греческого романа. Дафнис и Хлоя — подростки, почти дети; полюбив друг друга, они должны еще пройти незнакомую им «науку любви», и последовательные этапы этого процесса, начиная от первого пробуждения неясных весенних томлений, составляют содержание романа, вместо привычных злоключений странствия. Рост и осознание любовного желания развертываются параллельно жизни природы, по сменяющимся временам года. Похищение, плен, кораблекрушение, все эти обязательные приключения сохранены и у Лонга, но поданы как мимолетные опасности, возникающие благодаря вторжению в пастушескую сферу чуждых ей горожан. В описаниях сельского пейзажа и быта «Дафнис и Хлоя» переключаются с такими произведениями софистической прозы, как «крестьянские письма» Алкифрона (стр. 248), а нарядный, «горгианский» стиль романа, прекрасно гармонирующий с его содержанием, воспроизводит певучесть эллинистической буколки. Заканчивается роман, конечно, тем, что оба героя «узнаны» своими богатыми родителями и справляют свадьбу; тем не менее Лонг отнюдь не рисует безмятежной «пастушеской» идиллии и ярко изображает, например, зависимость судьбы и самой жизни рабов от господского произвола. В западноевропейской литературе, начиная с конца XV в., роман Лонга вызывал огромный интерес, как прообраз «пасторальных романов».

Роман проник и в христианскую литературу. Мы уже указывали на известную близость романа к христианской ареталогии, близость как генетическую, по происхождению сюжета, так и идеологическую, по установке на изображение героя-мученика. Но в древнехристианской письменности встречаются и романы в более узком смысле слова. Таковы, например, «Деяния Павла и Феклы». Фекла, «святая» христианской церкви, изображена как типичная героиня романа и переживает всю необходимую серию приключений в поисках апостола Павла, которого она любит. Другой древнехристианский роман — это так называемые «Климентины» (по имени одного из главных действующих лиц Климента, от лица которого ведется рассказ). Роман этот дошел в двух изводах, греческом и латинском, причем латинский извод имеет характерное заглавие: «Узнания». Сюжет — вариант обычной схемы романа, с той лишь разницей, что ищут и находят друг друга не влюбленные, а разлученные и разбросанные по всему свету члены семьи рассказчика — отец, мать, и три сына. Сюжет этот соединен с ареталогией апостола Петра, его победой над Симоном-магом, которого христиане считали «отцом всех ересей». Интересно отметить, что спутницей Симона-мага является Елена, древняя героиня мифа о Троянской войне, а имя отца рассказчика — Фауст. «Климентины» явились одним из источников немецкой «народной книги о докторе Фаусте» (историческом лице XVI в.), которая в свою очередь легла в основу различных разработок сюжета о Фаусте.

Вторая разновидность античного романа — сатирический роман нравов с комически-бытовым уклоном. В сохранившейся греческой литературе эта разновидность непосредственно не представлена ни одним памятником и известна лишь по изложению «романа об осле», дошедшему до нас среди произведений Лукиана (стр. 255). Этот жанр уместнее рассматривать при изучении римской

литературы эпохи империи, где он блестяще представлен, помимо обработки «романа об осле» у Апулея, «Сатириконом» Петрония. Предваряя более подробное изучение сатирического романа, укажем здесь лишь на то, что он выступает перед нами в двух формах: либо как цикл самостоятельных по существу комически-бытовых новелл, лишь нанизанных на стержень обрамляющей новеллы («роман об осле»), либо как прямая «перелицовка» любовного романа, с сохранением его сюжетной схемы, но с заменой идеализованного героя фигурой «низменного» типа, героем-плутом. Роман, последний повествовательный жанр увядающей античности, как бы прелюдирует средневековому развитию, где авантюрный «мещанский» роман также складывался, с одной стороны, как цепочка новелл, а с другой, — как пародия на формы рыцарского повествования.

### 7. Поэзия

При решительном преобладании прозаических форм во всех отраслях литературы поэзия перестает привлекать к себе в рассматриваемый период значительные литературные дарования. Она рассматривается как менее серьезный вид творчества и становится уделом любителей или литераторов второго ранга, поставщиков стихотворной продукции для «мусических состязаний». В пышных мраморных театрах греческих общин этого времени справлялись бесчисленные празднества, на которых выступали исполнители самых разнообразных жанров музыки и поэзии, и где, наряду с классическим репертуаром, требовались также и новые произведения. Культовая традиция требовала даже новых трагедий и комедий, и спрос порождал соответствующих литераторов. Но это творчество оставалось за порогом серьезной литературы, а на живой сцене господствовал мим (стр. 210) и пантомим (балет).

Очень скоро была предана забвению и эпическая продукция первых трех веков нашей эры. Уцелели лишь очень немногие произведения (например басни Бабрия, I или II вв. н. э.). Только с IV в. замечается некоторый подъем, но уже ученого, эпигонского характера. Квинт Смирнский составляет в IV в. на основании мифологических учебников длинный эпос, продолжение Илиады, своего рода замену киклических поэм. Новая поэтическая школа создается в Египте, который менее всего был затронут антикистическими тенденциями и сравнительно долго сохранял традиции эллинизма. Главный представитель этой школы — Нонн (V в.), автор огромной поэмы о Дионисе, в которой собран разнообразнейший мифологический материал. Интересно, что автор — христианин; наряду с поэмой о Дионисе, он составляет стихотворное переложение евангелия от Иоанна. Виртуоз стиха, Нонн объединяет в себе мифологическую ученость александрийцев с напыщенной риторикой «азианизма». Из школы Нонна вышел ряд эпических поэтов; упоминания заслуживает только поэма Мусея «Геро и Леандр», разрабатывающая эллинистическую любовную новеллу, которая уже была использована в римской литературе Овидием (стр. 411).

Полнее всего нам известна история эпиграммы. Первый век римской империи еще дал ряд изящных эпиграмматистов (Кринагор, Антифил и др.) и расширил область эпиграммы введением в нее насмешливой, сатирической тематики (Лукиллий, во времена импера-

тора Нерона). В дальнейшем и здесь наступает застой; творчество, однако, не замирает, и эпиграммическая поэзия вплоть до VI в. (Павел Силентиарий, Агафий) продолжает питаться перепевами старинных мотивов. Другой распространенный вид лирики в это время — анакреонтические стихи (ср. стр. 87), перепевы из Анакреонта и эллинистической лирики, прославляющие в легкой, грациозно-непритязательной форме радости любви, вина, цветов и весны, — жанр, вызывавший многочисленные переводы и подражания и в западноевропейской и в русской литературе (Ломоносов, Державин, Батюшков, Пушкин и др.).

Вся эта поэзия как легкая, так и в особенности ученая, была мертва уже тем, что она оперировала старым принципом античного стихосложения, чередованием долгих и кратких слогов, между тем как в живой речи разница между долгими и краткими гласными уже исчезла. Христианская поэзия гимнов оказалась ближе к жизни и отошла от этого устаревшего принципа. С изменением стихосложения произошло и другое знаменательное нововведение в области стиховой формы. В стих были перенесены приемы риторической ритмизованной речи с ее принципом звукового повтора в конце отдельных членов фразы. Р и ф м а — таково последнее завещание греческой ритмики, воспринятое затем поэзией Средних веков.

---

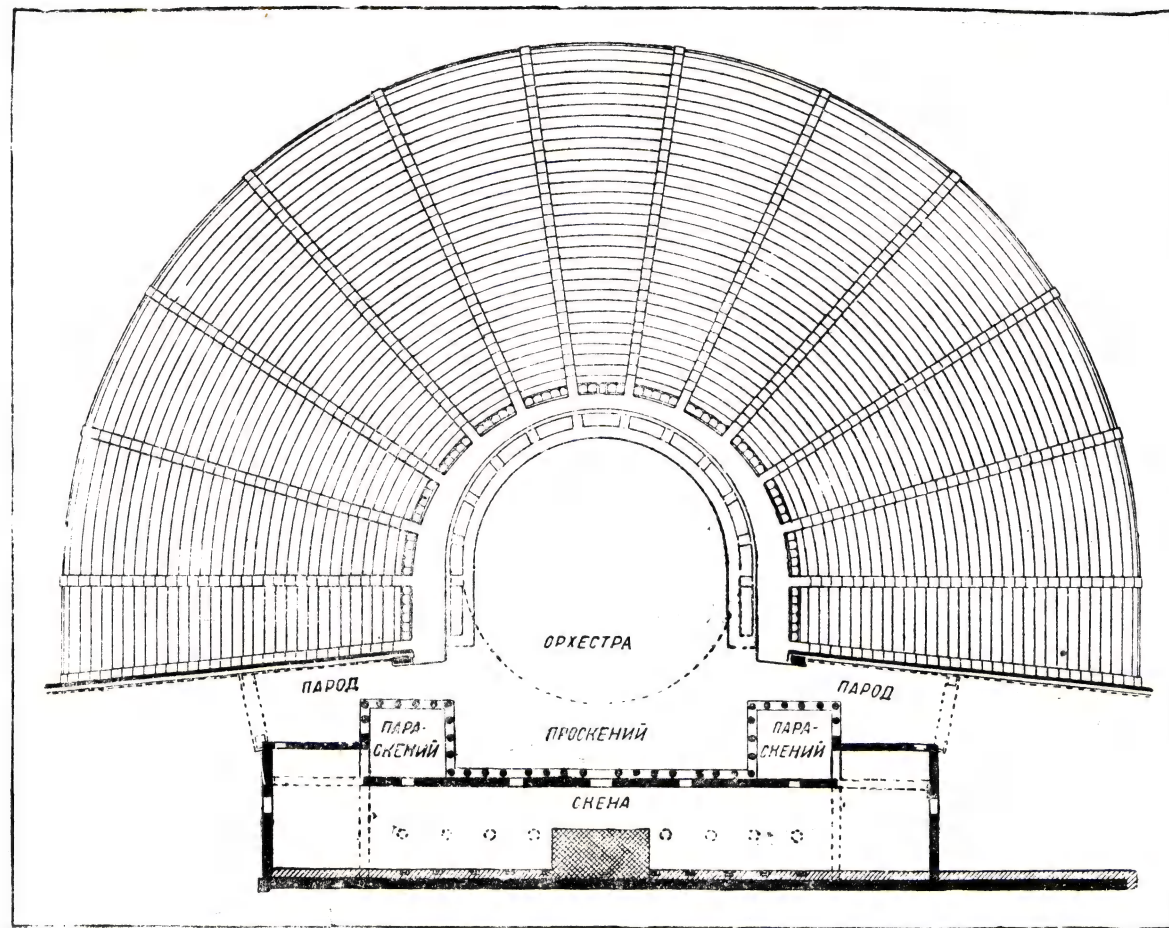


Схема афинского театра Диониса в IV в. до н. э.

*ЧАСТЬ II*

**РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА**



## РАЗДЕЛ IV

### РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА РЕСПУБЛИКИ

---

#### ГЛАВА I

#### ВВЕДЕНИЕ

##### 1. Историческое значение римской литературы

В середине III в. до н. э., когда у греков их классическая литература была позади, а эллинистическая уже успела достигнуть наивысшего расцвета, в западной части Средиземноморья, в Италии, начинается развиваться вторая литература античного общества — римская. Рим, центральная община племени латинов, возглавившая объединение Италии, создает свою литературу, параллельную греческой, и создает ее на своем, латинском языке.

Римское рабовладельческое общество проходило в основных чертах через те же этапы развития, что и греческое. Возникновение классового общества в результате разложения родового строя и развития рабства, способ производства, основанный на эксплуатации рабского труда, полис с типичными для него классовыми противоречиями и республиканским государственным устройством, в дальнейшем концентрация рабства, разорение мелких свободных собственников, распад полиса и переход к военной диктатуре, — весь этот путь античного общества столь же характерен для Рима, как и для Греции. Но при всей тождественности общего типа экономического и социального развития, рост и упадок римского рабовладельческого общества протекали в несколько более позднее время и иным темпом, в другой исторической и географической среде, в отличной международной обстановке, и история Рима представляет ряд специфических особенностей. Растущий Рим покоряет гибнущую Грецию и эллинистические страны, и в Риме «весь процесс повторяется на высшей ступени» (Энгельс).<sup>1</sup> Противоречия рабства достигли в римской империи наибольшей остроты, что и привело к крушению античного общества и подготовило почву для возникновения нового, более прогрессивного способа производства, феодального, основанного на эксплуатации уже не рабского труда, а труда крепостных.

Таким образом, в Риме повторяется путь, пройденный греческим обществом, но повторяется в измененной и усложненной форме. Этот «вторичный» характер развития Рима оставил неизгладимый отпечаток на всей его культуре. Развиваясь позже Греции, Рим очень часто находил у греков готовые ответы на свои идеологические запросы. Мировоззрение и идеологические формы, вырабатывавшиеся

<sup>1</sup> См. цитату на стр. 104.

в Греции на разных этапах ее исторического пути, оказывались пригодными для второго античного общества, римского, в соответствующие моменты его развития. «Заимствование» у греков играло поэтому очень значительную роль в самых различных областях римской культуры, в религии и в философии, в искусстве и в литературе. Однако, «заимствуя» у греков, римляне приспособляли заимствуемое к своим потребностям и развивали его соответственно специфическим особенностям своей истории. Стилиевые формы римской литературы представляют собой повторение, но вместе с тем и видоизменение греческих стилиевых форм, и римская литература в целом является вторым вариантом античной литературы, как особой ступени всемирноисторического литературного процесса.

Историческое значение этого варианта, место римской литературы в истории литератур Европы, определяется исторической ролью Рима в культурном развитии европейского Запада. Римская литература служила передаточным звеном между литературами греческой и западноевропейской. Формирующая роль античности для западноевропейской литературы основывалась вплоть до XVIII в. на воздействии римского, а не греческого варианта. И в эпоху Возрождения и в XVII—XVIII вв. греческая литература воспринималась в Европе сквозь призму Рима. Античная струя в трагедии европейского «классицизма» исходила в гораздо большей мере от римского драматурга Сенеки, чем от Эсхила, Софокла и Эврипида; европейский эпос этого времени был ориентирован на «Энеиду» Вергилия, а не на гомеровские поэмы. Только буржуазный «неогуманизм» XVIII в. (стр. 7) принес с собой новую ориентировку, обращенную на этот раз уже непосредственно к греческой литературе. Перемена ориентировки привела к тому, что в XIX в. римскую литературу стали недооценивать, рассматривать как чисто подражательную. Значение ее стали сводить к одной лишь «посреднической» роли, обусловленной будто бы только тем обстоятельством, что латинский язык был более распространен в Западной Европе, чем греческий. Эта точка зрения совершенно неправильна. Действительно, в первую половину Средних веков и во времена раннего итальянского Возрождения греческий язык был в Западной Европе почти неизвестен, между тем как латинский знали повсеместно. Но период наибольшего воздействия античной литературы на европейскую наступает с XV—XVI вв., когда греческий язык в Европе уже знали. И если Европа обращается теперь к античной литературе в ее римском варианте, то происходит это не в силу незнакомства с греческим языком, а потому, что римский вариант более соответствовал художественному вкусу этого времени и его литературным потребностям. Теоретики европейского классицизма XVI—XVII вв., занимаясь сравнительной оценкой обеих античных литератур, всегда приходят к выводу о «превосходстве» римлян. Очень показательна в этом отношении «Поэтика» Юлия Цезаря Скалигера (1484—1558), один из самых влиятельных в это время трактатов по теории литературы. Скалигер, после детального сопоставления гомеровского эпоса с «Энеидой» Вергилия, отдает предпочтение «Энеиде». Такого рода суждения, при всей их исторической ограниченности вкусами определенной эпохи, свидетельствуют все же о том, что «посредническая» роль выпала на долю римской литературы не случайно, в результате большей распространенности латинского языка, а в силу ее собственных специфических качеств.

отличающих ее от греческой литературы и делавших ее более со-  
звучной эстетическим требованиям Возрождения и классицизма  
XVI—XVII вв.

Несмотря на однотипность обеих литератур, как литератур, отве-  
чающих одному и тому же этапу в развитии человеческого общества,  
несмотря на далеко идущую зависимость более молодой римской  
литературы от ранее развившейся греческой, римская литература  
не является простым сколком, копией с греческого оригинала и  
имеет свои специфические особенности.

Классическая греческая литература относится к периоду стано-  
вления античного общества (Гомер) и к той ступени его развития,  
которая может быть охарактеризована как «полисный» период (атти-  
ческая литература). В Риме дело обстоит иначе. Расцвет римской  
литературы, ее «золотой век», падает на время разложения римского  
полиса и возникновения империи, на более позднюю стадию в разви-  
тии античного мира. Новому общественному этапу соответствует иная  
фаза в отношениях общества и индивида, более суженная проблема-  
тика, но более высокий уровень личного самосознания. «Золотой век»  
римской литературы не знает тех широких и сложных вопросов,  
которые стояли перед греческой общественной мыслью аттического  
периода, но он дает гораздо большее углубление субъективной  
жизни и большую интенсивность внутреннего переживания, хотя и  
в более узкой и ограниченной сфере. В этом и заключается то новое,  
что римская литература, рассматриваемая в целом, привносит в об-  
щую картину античной литературы. Для Возрождения и эпохи евро-  
пейского абсолютизма культура поздней античности была во всех  
отношениях ближе, чем культура полиса (достаточно вспомнить, что  
как раз в это время в Западной Европе вводится римское граждан-  
ское право, и имущественные отношения регулируются законами,  
выработанными императорским Римом), и это тяготение обнаружи-  
вается также в области литературы и искусства. Характерно, например,  
что, наряду с общим предпочтением, которое отдавалось римской  
литературе, большой популярностью пользовались поздние греческие  
авторы — Плутарх, Лукиан, греческие романисты.

К этому основному отличию, определяющему собой специфиче-  
ский облик римской литературы в ее наиболее блестящие периоды,  
следует добавить и некоторые другие моменты, облегчавшие «по-  
средническую» роль.

Перенимая стилевые формы греческой литературы, греческие  
литературные жанры, Рим устраняет очень многие пережиточные  
моменты, сохранявшиеся у греков. Так, в греческой драме, в трагедии  
и комедии, было обязательным участие хора. Связанный с праздни-  
чествами Диониса, на которых происходили театральные представления,  
хор этот пережиточно продолжает функционировать и тогда, когда  
драма в сущности уже перестала в нем нуждаться. В римской драме  
эта обязательность отпала; такие местные особенности, вытекающие  
из специфических условий возникновения жанра, в римской литера-  
туре уже теряются.

С другой стороны, римская литература в ее лучших проявлениях  
нередко представляет собой синтез всего того, что давала греческая  
литература разных периодов. Эпос Вергилия и лирика Горация ориен-  
тированы, например, на греческую литературу классического периода,  
но используют вместе с тем и достижения эллинистической литера-

туры, все накопленное мастерство веков. Старые греческие жанры получают у римлян обновленную форму. В Риме происходит, таким образом, расширенное воспроизводство литературных форм Греции, освобожденных от местных особенностей.

Историческое значение римской литературы заключается, стало быть, в том, что это такой вариант античной литературы, расцвет которого происходил на более расширенной базе римской державы и на более поздней ступени античного общества, вариант, который по своим специфическим качествам легче мог содействовать формированию новой западноевропейской литературы.

## 2. Периодизация римской литературы

По традиции, восходящей в своих истоках к эпохе Возрождения, римскую литературу принято делить на периоды соответственно этапам развития литературного латинского языка, в котором различают «архаическую» латынь, «классическую» («золотую» и «серебряную») и «позднюю». С этой точки зрения римская литература периодизируется следующим образом.

I. Древнейший период — до появления в Риме литературы по греческому образцу (до 240 г. до н. э.).

II. Архаический период — до начала литературной деятельности Цицерона (240—81 г. до н. э.).

III. Золотой век римской литературы:

а) время Цицерона — расцвет римской прозы (81—43 г. до н. э.),

б) время Августа — расцвет римской поэзии (43 г. до н. э. — 14 г. н. э.).

IV. Серебряный век римской литературы — до смерти императора Траяна (14—117 г. н. э.).

V. Поздний императорский период (117—476 г. н. э.).

Периодизация эта, хотя и основанная на одностороннем принципе «оценки» языка («золотая» и «серебряная» латынь и т. п.), по существу вполне удовлетворительно намечает главные вехи литературного процесса в Риме. Мы будем различать в истории римской литературы следующие периоды.

I. Эпоха республики (до 30-х гг. до н. э.):

а) долитературный период (до середины III в.);

б) первый век римской литературы (до середины II в.; время роста рабовладельческой республики);

в) литература последнего века республики (период гражданских войн с конца II в. до 30-х гг. до н. э.).

II. Эпоха империи (30-е гг. до н. э. — 476 г. н. э.):

а) литература времени перехода от республики к империи («век Августа», до 14 г. н. э.);

б) литература императорского Рима:

1) 1-й век н. э. («серебряный век»);

2) позднейшая римская литература (II—V вв.).

## ГЛАВА II

## ДОЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРИОД

Художественная литература появляется в Риме сравнительно поздно. Она возникает в середине III в., в процессе эллинизации римской культуры, когда Рим был уже окончательно сложившимся рабовладельческим полисом и успел распространить свою власть почти на всю Италию.

Словесное искусство более раннего времени не шло далее зачатков литературы, которые были частью поглощены, частью отеснены последующим развитием. Период распада родового строя и возникновения классового общества, сопровождавшийся в Греции богатым литературным расцветом, для римской литературы прошел бесплодно.

Это отставание литературы от темпов социального и политического развития римской общины коренится не в какой-либо «неспособности» римлян к художественному творчеству (как иногда утверждают буржуазные ученые), а в специфических условиях ранней римской истории.

Рим был одной из общин древнего Лациума, небольшой области у западного побережья Италии, к югу от Этрурии. Обитатели Лациума, л а т и н я н е, составляли одно из звеньев ряда племен Италии, связанных между собой единством культуры и языковой близостью. Латинский язык принадлежит к группе так называемых «италийских» языков; другое ответвление их представлено многочисленными умбро-сабелльскими говорами, среди которых нам лучше всего известен язык умбров (в восточной части средней Италии) и язык осков (в средней и южной Италии). Население Италии отличалось, однако, большой пестротой как в этнографическом, так и в языковом отношении; из народностей, говоривших на неиталийских языках, наибольшее значение имели этруски, утвердившиеся в северо-западной части полуострова, и греки, покрывшие Сицилию и южную Италию сетью своих колоний («Великая Греция»). Этруски и греки вели между собой борьбу за морскую гегемонию на западном побережье Италии; Лациум, расположенный между Этрурией и греческими колониями Кампании, оказался вовлеченным в эту борьбу.

Традиция римских историков приурочивает «основание» Рима к середине VIII в. до н. э. (обычно к 753 г. до н. э.). Результаты археологических изысканий не позволяют, однако, рассматривать это «основание» как какой-либо единовременный акт. Первые поселения, латинские и сабинские, на территории будущего Рима возникли ранее традиционной даты, в X—IX вв., объединение этих поселений произошло позже ее и притом в несколько приемов. Решающую роль в образовании римского полиса сыграло время, когда в Риме правили цари этрусской династии. Рим, служивший проводником этрусского влияния в Лациуме, занимал тогда преобладающее место среди латинских городов. На этом первом этапе истории Рима условия складывались благоприятно для культурного развития молодого полиса. Росли материальная культура и техника, появилась письменность. Замечается усложнение и в области религии. Старинные рим-

ские верования отличались чрезвычайной примитивностью: отдельные предметы и процессы имели свои божества, но римляне зачастую еще не отвлекали этих «богов» от сферы их проявления, мыслили их не самостоятельными существами, а силами, находящимися внутри предмета или процесса, нераздельно слитыми с ними; племенные божества-«предки» представлялись в виде животных — волк, дятел. Теперь, наряду с этими примитивными верованиями, стали вводиться — отчасти через посредство этрусков — культы греческих очеловеченных божеств, и в Рим начали проникать представления греческой мифологии.

В конце VI в. этруские цари были свергнуты, и установилась аристократическая республика. Вскоре после этого положение Рима резко изменилось. Он на время теряет свое преобладание в Лациуме и становится обособленной общиной, вынужденной вести непрерывные войны с соседями. Передвижения италийских горных племен создают преграду для сношений с Кампанией. В самом Риме усиливается удельный вес консервативного сельского элемента, и в культурном развитии наступает замедление. Внутри общины идет борьба между плебеями и патрициями. В этой длительной борьбе, продолжавшейся около двух столетий (V—IV вв.), плебс завоевал себе политические права, но римская деревня, с ее многочисленными мелкими свободными землевладельцами и значительными пережитками родового быта, оставалась оплотом аристократии, и идеологическое господство патрицианского жречества не было сломлено. Суровая дисциплина трудолюбивой крестьянской общины, семейный строй, основанный на неограниченной власти отца, привязанность к старине, — эти черты патриархально-земледельческого быта были свойственны Риму еще в III в. Процесс внедрения греческих богов в римскую религию надолго приостановился. Центральное место в ней занимала обрядовая сторона, поддерживаемая жречеством, а мифологические представления оставались бедными и неразвитыми. Для создания многообразных поэтических форм на мифологической и культурной основе, как это имело место в Греции, в Риме этого времени не было ни почвы, ни достаточных движущих сил.

Культурное влияние этрусков на Рим, очень значительное в древние времена, действовало в том же направлении. У этрусков была богатая письменность, но их многочисленные «книги» имели религиозный, жреческий характер. Литературы этруски не создали. Что же касается соседей Рима из числа италийских племен, то они находились на еще более низком культурном уровне, чем римляне.

Замкнутое положение римской общины и ее консерватизм, идеологическое господство жречества, культурное влияние этрусков — все это тормозило в Риме V—IV вв. до н. э. идеологическое развитие в целом, становление литературы в частности. В особенности это отразилось на поэзии, которая в полной мере сохраняла еще фольклорный характер.

В древнем Риме можно установить наличие всех тех основных типов песенных образований, с которыми мы встречались при рассмотрении фольклорных истоков греческой литературы (стр. 17 сл.). Ритмизованная или метрическая речь (*carmen*), в которой слово еще не вполне отделилось от музыки, сопровождает трудовые операции и обрядовые акты, и характер их определяет собой жанровые особенности «песни».

Древнейшими памятниками римской поэзии являются культовые гимны, сохранившиеся в записях жрецов. В марте и октябре каждого года коллегия «салиев» (прыгунов), жрецов бога Марса, совершала ритуальный «обход» города Рима. В воинском облачении, со священными щитами и копьями, или посохами, они плясали по городу, ударяя посохами о щиты и обращаясь с культовыми «призывами» к различным богам. Сохранились — в очень искаженном виде — цитаты из их старинного гимна; этот наиболее древний латинский поэтический текст впоследствии был непонятен уже для самих жрецов, исполнителей гимна. Другая жреческая коллегия — «арвальские («пашенные») братья» — справляла в мае трехдневное празднество земледельческой богини Dea Dia. До нас дошли протоколы их священнодействий, относящиеся уже к эпохе империи, и запись их гимна. Жрецы плясали, трижды повторяя по записке стихи своей песни, не столь архаичной, как гимн салиев, но также принадлежащей к числу самых ранних памятников латинского языка. Это — культовое обращение к богам с просьбой о благополучии посевов. Оно поддается лишь предположительному переводу.

«Помогите нам, Лары. Не дозволяй, Мар-Мар, морю-пагубе обрушиться на более многих. Сытым будь, свирепый Марс, на порог вскочи, стой, Бер-Бер (?). Попеременно призовете (?) всех Семенных (духов). Помоги нам, Мар-Мор».

Сохранившиеся записи римских «песен», однако, немногочисленны и случайны, а то, что имеется, нередко относится к более поздним временам. Несколько молитв, заклинаний, предсказаний оракулов, примет народного календаря — таков, примерно, состав песенных текстов, восходящих к долитературному периоду. Сведения о других видах «песен» основаны не столько на непосредственных записях, сколько на сообщениях римских писателей.

Так, римские писатели упоминают о различных видах рабочей песенки — при сборе винограда, при пряже и тканье, о песнях пастухов и гребцов. Текстов здесь не сохранилось: только для песни гребцов имеется поздне-античная литературная имитация с припевом:

Эйя, гребцы, пусть нам эхо отдаст наше гулкое Эй-я!

Встречаются также указания на колыбельные песни, на песни детских игр. Например:

Шелудивым тот пусть будет, кто последний прибежит!

Больше сведений сохранилось об обрядовых песнях.

На похоронах, под звуки флейты, исполнялась нэния — причитание. Причитали женщины, родственницы покойника, но запевалой обычно являлась наемная плакальщица, профессионалка заплачки. Нэния заключала в себе как выражение скорби, так и похвалу усопшему, которая должна была, по древним представлениям, помочь мертвецу на его загробных путях. Древнеримская религия приписывала отдельным процессам специальных богов, и римляне чтили богиню Нэнию как покровительницу умирающих. Самый термин «нэния», встречающийся и у фригийцев в Малой Азии, попал, возможно, в Рим через посредство этрусков, с которыми связано очень много моментов римской обрядности. Обычай приглашать на похороны плакальщиц впоследствии вывелся, и словом «нэния» стали обозначать всякую заунывную, монотонную и скучную песню.

На праздниках плодородия звучали насмешливые песни, аналогичные греческим ямбам (стр. 20); здесь, как и у греков, смех, брань и сквернословие рассматривались как помощь жизнетворящим силам природы, а также, в более позднем осмыслении, как средство от злых демонов, «завидующих» человеческому счастью (ср. представление о «зависти богов» у Эсхила и Геродота). Песни эти назывались фесценнинскими; насмешники и балагуры получали наименование «фесценнинов».<sup>1</sup>

О «фесценнинской вольности» на празднествах жатвы упоминает римский поэт Гораций (65—8 г. до н. э.).

В праздники эти вошел фесценнин шаловливых обычай:

Бранью крестьяне в стихах осыпали друг друга чредою.

Послания, кн. II, посл. 1, ст. 145—146

«Чредою» означает, что две группы, два хора вступали меж собой в перебранку, осыпая друг друга резкими насмешками. Фесценнинские песни очень долго держались в римском быту, особенно в свадебном обряде. Свадьба также являлась празднеством плодородия, и на долю новобрачных выпадало немалое количество «праздничных поношений».

Момент обрядового поношения особенно ярко проявляется в триумфальных песнях. «Триумф» — наивысшая почесть, какая могла быть предоставлена римскому полководцу, одержавшему решительную победу над неприятелем. В торжественном шествии армия вступала в город Рим, что обычно не допускалось; триумфатор являл собою в этот день образ Юпитера Капитолийского, верховного бога римской общины, — в одеянии Юпитера, со всеми знаками отличия, присвоенными изображению этого божества и приносившимися на этот случай из храма, продвигался он на золотой колеснице бога, запряженной четырьмя белыми конями, к капитолийскому храму, где слагал свой победный лавровый венок на лоно кумира. А во время процессии воины перебрасывались песенками, «позорящими» полководца. На триумфе Юлия Цезаря пели, например, о его мотовстве и разврате:

Горожане, жен храните, с нами лысый любодей.

Всю добычу проблудил ты, в Риме деньги взял взаем.

Поношения были необходимой частью триумфальной обрядности. Весь характер триумфа свидетельствует о том, что победитель совершал свой въезд как воплощение бога общины, но впоследствии такое отождествление стало казаться опасной заносчивостью, и государственный раб, державший над триумфатором золотой венец, не престанно повторял ему: «оглядывайся назад и помни, что ты — человек». Для того чтобы устранить возможность «сглазить» триумфа-

<sup>1</sup> В объяснении термина античные ученые разделились. Одни производили его от имени города Fescennium (в южной Этрурии, около области родственных латинянам фалисков), другие связывали со словом fascinum (магический заговор или фалл). Современные исследователи также колеблются между этими двумя предположениями. «Фаллический» характер фесценнинских песен и магическое значение, приписывавшееся им, не подлежат сомнению, но лингвистически первое толкование (от Fescennium) представляется гораздо более правдоподобным.

тора, ему вручали специальные амулеты. Триумфальные песни осмыслились, вероятно, так же как один из способов «омрачить» торжество и предохранить счастливец от «зависти».<sup>1</sup>

Праздничное поношение имело фиктивный, чисто обрядовый характер, но насмешливые («фесценнинские») песни могли служить и для выражения общественного порицания. Итальянский народный обычай допускал публичное поругание как средство общественного воздействия на лицо, совершившее неблагоприятный поступок. Виновному устраивали кошачий концерт под окнами его дома или «разносили» (так называлось это поругание) его на улице, окружив гурьбой (ср. аналогичный греческий обычай, стр. 155). В случае надобности, такое поругание могло служить и орудием социального протеста. Древнеримское законодательство XII таблиц угрожало жестокими карами за «дурные песни».

Наши источники упоминают еще об одном виде песенного фольклора, о п и р о в ы х (застольных) песнях.

Важнейшее из этих сообщений восходит к Катону, государственному деятелю и писателю II в. до н. э. По его словам, в Риме некогда на пирах присутствующими поочередно исполнялись под звуки флейты песни, прославлявшие знаменитых мужей. От этих песен, принадлежавших, очевидно, к лирико-эпическому жанру, прямых следов не сохранилось; обычай, о котором говорит Катон, вывелся задолго до него, и ни сам Катон, ни позднейшие римские авторы, сообщающие о застольных песнях, не имели в своем распоряжении никаких записей. Вопрос о зачатках эпоса в Риме получил, однако, большое значение в связи с более широкой проблемой происхождения римских исторических преданий.

В трудах римских историков мы находим последовательное изложение судеб римской общины, начиная с момента предполагаемого «основания» ее в 753 г. до н. э., и подробные рассказы об отдельных деятелях древнего Рима. Если бы эти рассказы были достоверны, пришлось бы признать, что ни один древний народ не имел такого точного знания о своем прошлом, как римляне. В действительности, однако, римляне не имели почти никаких сведений о царском периоде своей истории и очень незначительные материалы о первых двух столетиях республики. Рассказы римских историков о событиях, а в особенности о лицах этого времени, представляют собой в очень значительной мере легендарную историю. Предания о близнецах-основателях Рима — Ромуле и Реме, о девушке Тарпее, предавшей неприятелю крепость, которую защищал ее отец, о поединке трех братьев-близнецов Горациев с тремя братьями-близнецами Куриациями и т. д. — все это типичные фольклорные сюжеты, широко распространенные у разных народов; изукрашены легендами также образы деятелей ранней республики, вроде Кориолана, Цинцинната или Камилла. Откуда римские историки почерпали эти легенды?

Еще в конце XVII в. было высказано предположение, что историком послужили здесь песни, передававшиеся из поколения в поколение, именно те застольные песни, о которых сообщает Катон. Исходя из этой мысли, знаменитый историк Нибур (1776—1831), основоположник критического метода в изучении древней истории,

<sup>1</sup> Ср. русский обычай бить посуду на свадьбе, а также всевозможные средства от «дурного глаза» при какой-либо похвале.

развил следующую гипотезу: рассказы римских историков о древнейшем Риме являются прозаическим переложением римского эпоса. Современник Вольфа и Лахмана, Нибул представлял себе древнеримские эпические поэмы состоящими из ряда песен и пытался восстановить их содержание. Эта сторона его гипотезы вызывала справедливые возражения: можно предполагать наличие в Риме фольклорных лиро-эпических песен, но нет никаких оснований для утверждения, что римский фольклор развился до стадии больших поэм (ср. стр. 51). Однако противники Нибура впадали в другую крайность. Наблюдая некоторые случаи несомненного перенесения греческих сказаний в римскую историю, они пытались обобщить этот процесс и истолковать все римские легенды как искусственную ученую конструкцию по греческому образцу, отрицая в них присутствие римского фольклорного элемента. В этом пункте гипотеза Нибура представляется гораздо более правдоподобной.

Здесь уместно отметить одно чрезвычайно существенное отличие римского повествовательного фольклора от греческого. Греческое мифотворчество развивалось главным образом в форме сказаний о «героях» (стр. 26). «Герои» были предметами культового почитания в греческих общинах; они мыслились как люди, действительно существовавшие в прошлом, но в представлении греков это было особенное прошлое, отличное от простого исторического прошлого, с особыми людьми, ближе стоявшими к богам и часто находившимися с ними в родственных отношениях. Гесиод помещает в качестве особого этапа, непосредственно предшествующего «железному поколению» современности,

Славных героев божественный род. Называют их люди  
Полубогами: они на земле обитали пред нами.

Иначе обстояло дело в Риме. Римская религия, с ее бледными, почти не связанными между собою божественными фигурами и отсутствием культа героев, не представляла благодарной почвы для развития «героических» сказаний указанного типа. Лишь немногие фигуры, как например мифический основатель Рима, обожествленный Ромул, обнаруживают в этом отношении сходство с греческими «героями». Римляне почитали «предков», но представляли их себе обыкновенными людьми. Римские сказания сосредоточены по преимуществу вокруг образов, отнесенных не к мифологическому, а к историческому прошлому, и римский повествовательный фольклор разворачивается главным образом в форме исторической легенды. Это коренное различие фольклорной почвы — мифологического предания в Греции, легендарно-исторического в Риме — скажется впоследствии на римской литературе.

Оно нашло отражение и в изобразительном искусстве. Для римской живописи и римских рельефов характерен интерес к исторической тематике, и, в отличие от идеализирующих тенденций греческого искусства, римский портрет стремится к точной передаче индивидуальных черт реального лица (ср. ниже, стр. 284 о масках, снимавшихся с покойников).

При этом совершенно нет надобности мыслить себе римский повествовательный фольклор исключительно в форме лирико-эпической песни; рядом с ней вполне вероятна и традиция прозаического сказания, родового или жреческого.

К местным преданиям присоединялись греческие, которые просачивались в Лациум и непосредственно от кампанских греков и через Этрурию. Италия издавна входила в географический кругозор греческой мифологии. Это была «Гесперия» — «вечерняя», «западная» страна, область заката и смерти. Считалось, что вблизи Сицилии и Италии происходили странствия Одиссея, здесь были локализованы Полифем и Эол, Кирка и вход в подземное царство. Согласно заключительным строкам «Теогонии» Гесиода, Латин — сын Одиссея и Кирки, властвовавший над тирренцами (этрусками). В Италии кончали свои дни и другие герои греческого мифа — Диомед, Филоктет. Сказания эти воспринимались и итальянскими племенами, которые ставили себя в связь с этими героями. В Лациуме приобрело особое значение предание о троянце Энее, одном из персонажей Илиады (стр. 35). Эней, сын Афродиты и троянца Анхиса, покинул родину после ее разрушения и прибыл в Лациум, где женился на Лавинии, дочери царя Латина. Его сын Асканий считался основателем Альбы Лонги, крупнейшего латинского центра перед возвышением Рима, а римляне признали своего Ромула потомком Аскания. Фигуры гомеровского эпоса внедрялись, таким образом, в цикл римских сказаний.

Обрядовые игры с мимированием (стр. 106), обычные в земледельческих обществах, засвидетельствованы также и для Рима. На различных празднествах выступали процессии ряженых, разъезжали говорящие маски (например в виде пьяной старухи) и переговаривались с публикой. Игры ряженых сопровождалась диалогической импровизацией. Насмешливые «фесценнинские» песни аграрных праздников исполнялись ряжеными и имеют все черты «карнавальной вольности». Особенно богат был карнавальными моментами праздник Сатурналий (в декабре), обрядность которого требовала «переворачивания» привычных общественных отношений (стр. 106, 156): господа прислуживали рабам, назначался по жребию особый «царь Сатурналий», распоряжения которого были обязательны для всех участников празднества. Однако все это не шло дальше слабых зачатков драмы. Более сложные формы драматической игры попадали в Рим уже извне, в порядке заимствования от соседей. По сведениям, которые имелись у римских историков, в 364 г. впервые были устроены «сценические игры» как «средство умиловливания божественного гнева» во время эпидемии: приглашены были плясуны из Этрурии, которые исполняли мимические пляски. Сценические представления вошли в распорядок незадолго до этого учрежденных «римских игр» (в сентябре). Этрусское влияние на сценические игры Рима подтверждается и терминологически: актеры именовались в Риме этрусским словом гистрионы (*histriones*). Другой вид сценической игры был заимствован у южных соседей Рима, кампанских осков. Это — ателлана (от имени кампанского городка *Atella*). Ателлана — небольшая одноактная драма с постоянными карикатурными масками, напоминающая южноиталийскую игру флиаков (стр. 156) и импровизировавшаяся по сюжетной канве. Важнейших масок было четыре: обжорливый дурак — Макк (*Maccus*), чванливый глупец — Буккон (*Bucco*, от *bucca* — «щека»), смешной старик — Папп (*Pappus*) и ученый шарлатан — злой горбун Доссенн (*Dossennus*, от *dorsum* — «горб»). Ателлана была фольклорной драмой, разыгрывалась любителями, а не профессиональными актерами, и сохраняла даже в более позднее время элементы карнавальной вольности в от-

ношении издевки над отдельными лицами и общественными порядками.

Засвидетельствованы, наконец, для римского фольклора и обычные малые формы — пословицы, поговорки.

Для римских — и вообще итальянских — фольклорных текстов (молитв, заклинаний и т. п.) характерна ритмизованная речь с широким применением звуковых повторов, в особенности, аллитерации, т. е. повтора в звуках, начинающих слово. Например, *pastores pecu- que salva servassis* («сохрани невредимыми пастухов и скот» — из древней молитвы за благополучие земельного участка). Имелись, однако, и выработанные стиховые формы. Часто встречается в римской фольклорной песне стих, близко напоминающий по своему движению трохейческий тетраметр (которым соответствующие примеры и переведены выше, на стр. 279—280). Своеобразным и древним размером пользовались первые римские поэты до введения стиховых форм греческого образца. Этот размер называли сатурновым, по имени бога Сатурна, мифического владыки древнейшей Италии. Сатурнов стих состоит из двух полустиший, по 3—4 повышения в каждом:

*Mālum dābunt Mētelli Nāevio poetae*  
(дадут Метеллы трепку Невию поэту).

Варианты Сатурнова стиха многообразны, и его метрическую природу установить еще не удалось. Спорили даже о том, является ли он квантитативным, построенным на чередовании долгих и кратких слогов (стр. 44), или тоническим, основанным на ударении; последнее, впрочем, очень мало вероятно. По исчезновении из литературы он продолжал применяться в культовых текстах, в надгробных надписях; таковы, например, некоторые надписи на саркофагах представителей знаменитого в римской истории рода Сципионов.

Поэзия сохраняла до III в. устный характер; между тем в Риме уже давно существовала письменность. Есть надписи, восходящие к VI или даже к VII в., со середины V в. в Риме имелось писаное законодательство («законы двенадцати таблиц»). Магистраты и жрецы вели различные записи, связанные с их деятельностью. Наибольшее значение имели материалы жреческой коллегии понтификов. Верховный жрец ежегодно выставлял доску, на которой затем отмечались важнейшие события года; годовые записи («анналы») понтификов послужили впоследствии остоном для римской историографии. У римлян вырабатывался, таким образом, стиль деловой прозы. Римская государственная жизнь создавала некоторые условия и для развития публичной речи — в сенате, в народном собрании, на суде. Особый вид древнеримского красноречия составляло «погребальное восхваление». У знатных римлян похороны совершались с большой торжественностью. С лица покойника снималась маска; такие маски, с указанием имен и должностей их носителей, хранились затем в главном зале (атриуме) римского дома. Предки как бы оставались в доме, вместе с потомками. И когда умирал представитель знатного рода, в погребальной процессии выступали на колесницах «изображения предков», т. е. люди в масках предков, в одежде, положенной предкам по их былым должностям и с соответствующей свитой; изображали и самого покойника. Процессия, превращавшаяся в манифестацию значения данного рода

в истории римской общины, двигалась на форум, средоточие публичной жизни Рима. Там ближайший родственник умершего (или кто-либо, назначенный государством) произносил «погребальное восхваление», в котором перечислялись заслуги как покойника, так и его предков. Стремление возвысить славу рода приводило нередко к фальсификациям; римские писатели жалуются на то, что историческая традиция искажена «погребальными восхвалениями и лживыми надписями на изображениях» во славу отдельных родов.

«Право на изображения» принадлежало лишь нобилитету, т. е. потомкам лиц, занимавших высокие государственные должности. И публичная речь и деловая проза развивались преимущественно в кругах аристократии, из которой вербовались магистраты, жрецы, правоведы. Народное собрание голосовало предложения, не обсуждая их, и возможности публичной речи для незнатного человека были весьма ограничены. Даже впоследствии, когда в Риме стала развиваться художественная литература, проза еще долго считалась более подобающей для аристократа, чем поэзия.

«Поэзия была не в чести, — писал о старых временах консерватор II в. Катон: — кто ею увлекался или обнаруживал склонность к пирушкам, того называли бездельником».

### ГЛАВА III

#### ПЕРВЫЙ ВЕК РИМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

##### 1. Римское общество и культура III в. и первой половины II в. до н. э.

С окончанием борьбы патрициата и плебса, на рубеже IV и III вв., Рим представляет собой уже вполне сформировавшийся античный полис, быстро распространявший свою власть на соседние области. К этому времени он уже подчинил себе латинские общины, плодородную и богатую Кампанию и в упорной борьбе с полудиким племенем самнитов захватил всю среднюю часть Италии. В первой половине III в. римляне продвинулись на север, в Этрурию, и на юг, овладев греческими колониями; в их руках уже был весь Апеннинский полуостров, за исключением северной его части, так называемой «предальпийской (цизальпинской) Галлии». В длительной борьбе с Карфагеном («Пунические войны») Рим вырос как морская держава, и расширились его политические цели. От итальянской политики Рим переходит к средиземноморской, в античных условиях «мировой», к внеиталийской экспансии. «Империалистские войны», — говорит В. И. Ленин, — «тоже бывали и на почве рабства (война Рима с Карфагеном была с обеих сторон империалистской войной).<sup>1</sup> Новое направление римской политики окончательно обозначилось после второй Пунической войны (218—201), в результате которой могущество Карфагена было сокрушено, а римляне получили острова западного Средиземноморья и часть Испании. В течение II в. Рим покорил Македонию и европейскую Грецию, укрепился на западном берегу Малой Азии, захватил область Карфагена («Африку»), Пиренейский полуостров и «предальпийскую Галлию».

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., XXI, 1931, стр. 305.

Огромный приток рабов и богатств, скопившихся благодаря успешным войнам и эксплуатации завоеванных земель, в корне изменил римскую экономику. Рим включился в средиземноморский товарооборот. Наиболее резкие перемены наступили во II в. При наличии больших свободных капиталов и дешевизне рабов аристократия переходила к ведению крупно-поместного хозяйства с помощью рабского труда, скупала земли и образовывала огромные имения («латифундии»). С другой стороны, римское государство не могло эксплуатировать природные богатства провинций силами несложного аппарата своих ежегодно сменяющихся выборных магистратов и прибегало к помощи откупщиков, предприимчивых дельцов незнатного происхождения, которые наживали огромные суммы, пускали их в торговый оборот и вели ростовщические операции, ссужая даже иностранные государства. Представители торгово-ростовщического капитала составляли второе цензовое сословие Рима, после сенатской аристократии, сословие «римских всадников» (граждане с высоким имущественным цензом служили в коннице). Они-то и толкали государство на дальнейшую экспансию, между тем как среди нобилитета имелись влиятельные группировки, которые предлагали приостановить завоевания и создавать вокруг римских владений сеть номинально независимых, фактически подчиненных сенату государств. Группировка эта возглавлялась семейством Сципионов, сыгравшим значительную роль в культурном развитии Рима и, в частности, в развитии римской литературы. Среди господствующего класса образовались два течения. Расхождение между ними касалось и вопросов внутренней политики: группировка Сципионов стояла за льготы мелким италийским собственникам, на которых уже начала сказываться губительная конкуренция рабского труда. Между тем италийское крестьянство являлось и социальной опорой аристократической республики и основной ее военной силой. Противоречия рабовладельческого общества, уничтожившие в свое время полисную систему в Греции, стали заметно чувствоваться и в Риме.

Старинный скопидомный уклад жизни рушился. Накопление богатств в рабовладельческом обществе всегда имеет своим следствием непроизводительное потребление; погоня за наживой сопровождалась жадной роскошью, и попытки воспрепятствовать этому законодательными мерами не приводили к реальным результатам. Рост индивидуальной собственности расшатывал патриархальную семью; увеличивалась имущественная самостоятельность женщин. Следует, однако, иметь в виду, что обособление личности не принимало еще значительных размеров и социальные связи римского полиса были крепки. Замкнутость нобилитета, не желавшего пускаться в свою среду «новых людей», поддерживала в нем дух касты. Римский аристократ попрежнему считал своим долгом принимать активное участие в государственной жизни, заботиться о славе своего рода. С другой стороны, аристократия не допускала чрезмерного выдвижения отдельных деятелей в ущерб влиянию сословия в целом. Попрежнему вокруг знатных семейств группировались многочисленные зависимые люди, «клиенты», а римская деревня до середины II в. еще очень мало была затронута социально-экономическими переменами.

Перелом произошел также и в культурной области. Изменившиеся общественные отношения вызвали потребность в идеологиче-

ском обновлении после культурного застоя первых двух столетий республики. Первым толчком послужило завоевание Кампании, в результате которого римляне пришли в непосредственное соприкосновение с южноиталийскими греками. Наступает эллинизация римской культуры. Глубина и темпы усвоения греческой идеологии возрастали по мере того, как перед Римом вставали новые политические и хозяйственные задачи, которые уже не укладывались в привычные нормы и требовали более отвлеченного осмысления действительности.

Первая и вторая Пунические войны — заметные вехи в истории этого процесса, который проходил далеко не безболезненно и не без оппозиции со стороны консерваторов. Особенно резкие формы приняла эта культурная борьба после второй Пунической войны, на фоне обострившихся социальных противоречий. Эллинофилам Циционам противостоял в это время лидер консервативной группировки, поклонник римской старины Катон.

Эллинизация охватила самые различные стороны жизни. В быт проникала греческая материальная культура, обычаи, греческие имена; ширилось знакомство с греческим языком. В конце III в. в Риме проживало большое количество южноиталийских греков, не говоря уже о рабах, а после второй Пунической войны приток этот еще более усилился. Особенно характерен был греческий налет для языка городского плебса (плебеев), и комедии Плавта, написанные на рубеже III и II вв., пересыпаны греческими словами. Греческий раб-воспитатель становился обычным явлением в аристократической среде. Знакомство с греческим языком и культурой стало во II в. почти классовым признаком римской знати, и даже наиболее консервативные ее представители подчинялись общему течению. Значительной эллинизации подверглась религия. С греческой мифологией римляне уже давно были знакомы, благодаря этрусскому искусству и ранним культовым заимствованиям (стр. 278). К III в. антропоморфические представления о богах захватывают всю область римской религии, устанавливается знак равенства между фигурами греческого Олимпа и римскими богами. Римским богам строят храмы и воздвигают статуи; в Риме устраиваются различные священнодействия по греческому образцу, с процессиями, хоровыми гимнами и сценическими представлениями. Это создает почву для пересадки литературных форм, закрепленных в греческом культе. Сказание об Энее (стр. 283), приводившее Рим в мифологическую связь с греческим миром, получает официальное признание. Древнеримская религия была формалистична, она требовала только тщательного исполнения обрядов: эллинизация, оставляя в силе старую обрядовую систему, вводила в представления о богах моральный момент. Таким же формализмом отличалось древнеримское право: оно признавало лишь немногочисленные сделки, обставленные громоздкими обрядами, и юридическая сила акта зависела исключительно от соблюдения определенных жестов и произнесения соответствующих формул; для совершения этих обрядов обязательно было личное присутствие сторон при заключении сделки или при судебном разбирательстве. С усложнением имущественного оборота это право оказывалось малоприменимым; к тому же оно оказывало юридическую защиту только римским гражданам («гражданское право» — *ius civile*). В сношениях с иноземцами стало вырабатываться на основе греческих

идей новое право, придававшее существо делу и добросовестности в выполнении обязательств большее значение, чем словам и обрядам («право народов» — *ius gentium*). В римском государстве центр был и хозяйственно и идеологически менее развит, чем периферия, и в течение рассматриваемого периода обе правовые системы сосуществовали — старая для граждан, новая там, где хотя бы одной из сторон являлся иноземец. В области права римляне сохранили, однако, значительную оригинальность и, исходя из греческих принципов, создали для них самостоятельное юридическое выражение. Античная юриспруденция — создание римлян, а не греков.

Важнейшим проводником греческих идей являлась в это время литература.

Предтеча римской литературы — виднейший государственный деятель конца IV и начала III в., смелый реформатор Аппий Клавдий. Родовитый патриций и решительный борец с консерватизмом и патрицианскими привилегиями, не останавливавшийся перед мероприятиями почти революционного характера, Аппий Клавдий впервые в Риме оценил значение литературы как идеологической силы и выступил в качестве писателя. Его знаменитая в римской истории речь против заключения мира с царем Пирром (279 г.) была издана как политическая брошюра. Еще более знаменательно для этого государственного деятеля, что он составляет сборник «Сентенций», афоризмов в сатурновых стихах, с использованием греческой гномической литературы. От «Сентенций» сохранилось лишь три афоризма — один из них вошел в пословицу у народов новой Европы: «всяк своего счастья кузнец». Поэтическая деятельность Аппия Клавдия не нашла преемников, но его пример предугаживал обработку греческих произведений, как тот путь, по которому пойдет возникающая римская литература.

Первые римские поэты были людьми невысокого социального положения, обычно даже не римскими гражданами, а италийцами или вольноотпущенниками. Они воспроизводили греческие образцы в виде переводов и переделок или самостоятельных произведений в греческом стиле. Греческая тематика долго преобладала над римской. Но, несмотря на всю внешнюю подражательность, многие особенности греческой литературы пропадали при перенесении ее в иную общественную среду, и греческие жанры подвергались в ней значительным изменениям. В римской «подражательности» с самого начала заметны моменты переделки и отбора. Не все виды греческой литературы могли быть приспособлены к идеологическим потребностям Рима III в. и к культурному уровню римской публики. Наименее пригодны для этой цели были модные эллинистические течения, александрийская поэзия с ее «учеными» поэмами, элегиями, эпиграммами и идиллиями. Римляне ориентировались преимущественно на старые жанры, характерные для полисного периода, на эпос, трагедию и комедию. С введения этих трех жанров в Рим и начинается в сущности история римской литературы.

От литературы III—II вв. сохранились в виде целостных произведений, если не считать сельскохозяйственного трактата Катона «О земледелии», только комедии Плавта и Теренция. Расцвет римской литературы относится уже к последующим периодам ее развития, и поздняя античность, интересы которой определили состав дошедших до нас памятников, не уделяла большого внимания «архаическим»

писателям. Любовь римских филологов к старинному языку сохранила, правда, довольно большое количество фрагментов древней литературы, но они не всегда дают достаточно четкое представление о художественном целом. Такая значительная отрасль ранней римской поэзии, как трагедия, остается для нас совершенно неясной.

## 2. Первые поэты

В 240 г. до н. э., после окончания первой Пунической войны, с особой торжественностью справлялся праздник «римских игр» (стр. 283); на него был приглашен даже сицилийский союзник Рима, тиран Сиракуз Гиерон. В ритуал сценических игр этого празднества впервые были введены драмы греческого образца, и первая постановка такой драмы на латинском языке была поручена Ливию Андронику (умер около 204 г.).

Пленный грек, вольноотпущенник плебейской семьи Ливиев, Ливий Андроник был учителем. У греков первоначальное обучение строилось на объяснительном чтении, и первым текстом, к которому приступал учащийся, был гомеровский эпос. Ливий Андроник переносит этот метод в Рим и создает соответствующий латинский текст: он переводит на латинский язык «Одиссею». Чем был продиктован выбор «Одиссеи», а не «Илиады», можно только догадываться. Переводчик мог руководствоваться как соображениями морально-педагогического характера, так и тем обстоятельством, что фигура Одиссея и его странствия, локализованные в Сицилии и Италии, представляли для римлян местный интерес (стр. 283). «Латинская Одиссея» Ливия в течение двух столетий оставалась в Риме школьной книгой, но она, вместе с тем, была и первым памятником римской литературы. Для того чтобы вполне оценить ее значение, нужно учесть, что греческая литература не знала художественного перевода. Труд Ливия был новым и беспрецедентным; это — первый художественный перевод в европейской литературе. Устанавливать принципы перевода Ливию приходилось самостоятельно. Как показывают фрагменты, Ливий позволял себе упрощение подлинника, пересказы, пояснения, изменение образов. Имена греческих богов переделываются на римский лад. Этот принцип вольного перевода был воспринят и последующими римскими переводчиками. Их задачей было не воспроизведение иностранного памятника со всеми его историческими особенностями, а приспособление его к культурным нуждам Рима, обогащение собственной литературы и собственного литературного языка с помощью чужого материала. Такой перевод расценивался как самостоятельное литературное творчество. Не последовал Ливий и за стиховой формой подлинника. Он переводил «Одиссею» сатурновым стихом (стр. 284), примыкая, таким образом, к римской поэтической традиции. Сатурнов стих короче гексаметра, и ритмико-синтаксическое движение оригинала оказывается у Ливия совершенно измененным.

С 240 г. Ливий Андроник работает для римской сцены, обрабатывая греческие трагедии и комедии. Трагедии имели греческую мифологическую тематику; Ливий особенно охотно выбирал сюжеты из троянского цикла, мифологически связанного с Римом. В основу своих трагедий он брал и произведения великих аттических драматургов (например «Аякса» Софокла) и более поздние пьесы. Римская драма, как и греческая, составляется всегда в стихах. Опираясь на

римские фольклорные размеры, Ливий создал формы драматического стиха, приближавшегося к греческим. Специфическая особенность древнегреческой трагедии, хор, в Риме не была воспринята; римляне, вероятно, следовали в этом отношении южноиталийской театральной практике, которая являлась для них образцом сценического искусства. Римская трагедия состояла из диалога и арий, обычных в греческой трагедии со времени Эврипида (стр. 154). В комедиях сохранялся греческий сюжет и греческие персонажи. Ранняя римская комедия была «комедией плаща» (*comodia palliata*; *pallium* — греческий плащ), и актеры были одеты в греческий костюм; комедия с римскими персонажами, «комедия тоги» (*comodia togata*), появилась уже значительно позже.

Источниками римской паллиаты служили пьесы «средней» и «новой» аттической комедии; «древняя» комедия, с ее политической злободневностью V в., не представляла, конечно, интереса для римской сцены.

Когда римскому государству однажды потребовалось, по случаю «дурных знамений», составить хоровой гимн для процессии девушек, оно обратилось к Ливию Андронику: по отношению к греку-вольноотпущеннику это было официальным признанием заслуг. Он положил начало всем основным жанрам ранней римской литературы.

Вскоре после 240 г. начал свою драматическую деятельность второй римский поэт, Гней Невий. Он был уроженцем Кампании, участником первой Пунической войны. Невий работал в тех же жанрах, что и Ливий Андроник, но он всюду шел оригинальными путями, стараясь актуализировать литературу, обогатить ее римской тематикой. В его темпераментных комедиях звучала карнавальная вольность, он не останавливался перед издевкой по адресу римских государственных деятелей, с открытым называнием имен. В числе задетых им представителей римской знати находились и те Метеллы, которые, по преданию, ответили поэту приведенным выше (стр. 284) сатурновым стихом. Для римских условий вольность Невия оказалась слишком смелой и не привилась. Невий был выставлен у позорного столба и изгнан из Рима, а последующие комедийные поэты избегали актуально-политических выпадов. Большое распространение получил другой прием, применявшийся Невием при обработке греческих комедий. Это — контаминация, привнесение в переводимую пьесу интересных сцен и мотивов из других комедий. Римская публика требовала более сильных комических эффектов, чем греческая; аттические пьесы казались недостаточно смешными и нуждались в усилении комизма. Для этой цели и служила контаминация; возможность такого приема обусловлена была однотипностью сюжетов и постоянством масок греческой бытовой комедии.

Как трагический поэт Невий не ограничивался переделками греческих драм. Он составляет оригинальные трагедии с римским сюжетом. Трагедии эти назывались у римлян «претекстатами» (*fabula praetextata*): действующие лица были одеты в «претексту» (*praetexta*), окаймленную пурпурной полосой тогу римских магистратов и жрецов. Как мы уже указывали (стр. 282), в римском предании только Ромул представлял собой фигуру, аналогичную образам греческого мифа; в соответствии с характером римских сказаний «претекстаты» писались на исторический сюжет, нередко черпая материал из современной истории. Уже среди сюжетов Невия мы находим,

наряду со сказанием о Ромуле, победу его современника Клавдия Марцелла над галлами. В творчестве Невия и последующих драматургов «претекстаты» занимают, однако, гораздо более скромное место, чем трагедии на греческий мифологический сюжет. Римские фигуры были более всего пригодны для военно-исторической тематики; «претекстаты» ставились преимущественно на случайных играх, устраивавшихся по частной инициативе во время триумфов или погребений римских полководцев.

То, что плохо удалось для трагедии, оказалось гораздо более жизнеспособным в области эпоса. Наиболее оригинальное достижение Невия—созданный им исторический эпос «П у н и ч е с к а я в о й н а». Тема—историческое событие недавнего прошлого, первая Пуническая война; но исторической части у Невия предпослана мифологическая, с участием богов по образцу греческих поэм. Невий начинал с гибели Трои, рассказывал о странствиях покинувшего Трою Энея, о буре, которую послала на него враждебная троянцам Юнона, о прибытии Энея в Италию. С земным планом чередовался олимпийский: мать Энея, Венера, заступалась за своего сына перед Юпитером. Это повествование Невия, напоминающее некоторые эпизоды «Одиссеи», было впоследствии использовано Вергилием для «Энеиды». Излагалось также сказание о Ромуле, которого Невий представлял себе внуком Энея. Упоминал Невий и о царице Дидоне, основательнице Карфагена. В «Энеиде» Вергилия Эней попадает во время странствий в строящийся Карфаген, и Дидона влюбляется в Энея. Имелось ли такое сюжетное сцепление уже у Невия, неизвестно; если бы это было так, отвергнутая любовь Дидоны служила бы мифологическим обоснованием вражды Рима и Карфагена и той Пунической войны, которая подробно излагалась во второй части поэмы. Эпос Невия, разделенный позднейшими римскими издателями на семь книг, был написан, как и «Латинская Одиссея» Ливия Андроника, сатурновым стихом.

### 3. Плавт

Театр быстро прививался в Риме. Кроме старых «римских игр», около 220 г. были учреждены «плебейские игры», вскоре обогащенные театральными представлениями; к ним присоединились с 212 г. «Аполлоновы игры», а с 194 г. игры в честь Великой матери богов. Увеличившийся спрос привлекал в Рим драматические и актерские таланты, народилась специализация в отдельных отраслях драмы. К числу поэтов, ограничивших себя комедийным жанром, принадлежит и первый римский автор, от которого дошли цельные произведения, П л а в т (умер около 184 г.).

Тит Макк (или, как его называли в более позднее время,—Макций), по прозвищу Плавт («плосконогий»), был уроженцем Умбрии, области к северо-востоку от Лациума. Биографические сведения о нем скудны и мало достоверны. Он был профессиональным работником сцены, и возможно, что имя Макк, обозначающее одну из масок ателланы (стр. 283), также представляет собой прозвище. Время литературной деятельности Плавта относится к концу III и началу II в. до н. э.; точно известны только две даты постановок его комедий—в 200 и 191 гг. Плодовитый и популярный у римской публики драматург, Плавт оставил большое количество комедий, к которому впоследствии примешалось много неподлинных пьес, ставившихся на

сцене под его именем. Римский ученый I в. до н. э., Варрон, выделил из них 21 комедию, как бесспорное наследие Плавта. Эти комедии дошли до нас — 20 цельных произведений (с отдельными лакунами) и одна пьеса в фрагментарном состоянии. Плавт работал в области «паллиаты», комедии с греческим сюжетом, переделывая для римской сцены греческие пьесы, главным образом произведения мастеров «новой» комедии, Менандра, Филемона и Дифила. Комедии Плавта представляют поэтому интерес не только с точки зрения римской литературы; они расширяют наши сведения и о самой новоаттической комедии.

Воспроизводя обычные сюжеты «новой» комедии и ее маски, пьесы Плавта разнообразны по построению и тону. Это зависит как от различий в греческих оригиналах, отражающих индивидуальные особенности своих авторов, так и от характера изменений, вносившихся римским поэтом. Плавт должен был приспособлять пьесы к мировоззрению, к культурному и эстетическому уровню посетителей публичных игр Рима. Римский городской плебс, втягивающийся в новые формы хозяйственной жизни, но во многом еще консервативный, неприхотливый в своих развлечениях и зачастую предпочитавший состязания кулачных бойцов игре актеров, — основная масса зрителей Плавта. Направление переработки греческих подлинников состоит у него в том, что, исходя из «новой» комедии, римский драматург ослабляет ее серьезную сторону, вводит элементы буффонады и фарса, приближает свои пьесы к более примитивным «низовым» формам комической игры, — но степень этого приближения бывает весьма различна.

Разнообразие форм и стилей сразу же заметно в прологах Плавта. Эти непосредственные обращения к публике служат для разных целей: они сообщают, в случае надобности, сюжетные предпосылки пьесы, заглавие оригинала и имя его автора и почти всегда содержат просьбу о благосклонности и внимании. Некоторые прологи выдержаны в серьезных тонах. В прологе к комедии «Канат» развиваются, например, мысли, соответствующие повороту в религиозных и моральных представлениях римских масс (стр. 287) и направленные против старинного религиозного формализма. В других комедиях мы находим прологи шутовского типа: исполнитель (своего рода «конферансье») балагурит с публикой, расхваливает пьесу, пересыпает изложение сюжета остротами, основанными на непрерывном нарушении сценической иллюзии. Прологи Плавта перекликаются в этом отношении с «парабасами» древнеаттической комедии.

Примером пьесы с значительным количеством буффонных моментов может служить «Псевдол» («Раб-обманщик»), поставленный в 191 г. Комедия эта принадлежит к типу комедий интриги, богато представленному в репертуаре Плавта. Сюжет — освобождение девушки от власти сводника (стр. 203); интригу ведет главный герой, раб с «выразительным» греко-латинским именем «Псевдол» (*Pseudolus*; *pseudos* — по-гречески «ложь», *dolus* — по-латыни «хитрость»). Псевдол, однако, не простой хитрец и обманщик; он «поэт» своих выдумок, гений изобретательности. Образ изворотливого раба Плавт рисует с большой любовью и делает центральной фигурой многих комедий («Вакхиды», «Эпидик», «Привидение» и др.), но наиболее совершенное воплощение этот образ получает в «Псевдоле».

Действие происходит в Афинах и разворачивается перед двумя

домами; один принадлежит состоятельному афинянину Симону, другой — своднику Баллиону. Сын Симона, Калидор, получил письмо от своей подружки Феникии, рабыни сводника, с сообщением, что она продана македонскому воину. Молодой человек не имеет возможности достать сумму в 20 мин, за которую продается Феникия. Между тем воин уже оставил 15 мин в задаток; не позже следующего дня ожидается его посланец с остальными деньгами и с печатью воина в качестве удостоверения личности пославшего. Все это мы узнаем из диалога Калидора с его рабом Псевдолом. Первая сцена, содержащая экспозицию, рисует обе эти фигуры: слезливый, беспомощный Калидор, быстро переходящий от отчаяния к надежде и столь же быстро впадающий в прежнее отчаяние, представляет собой игрушку в руках спокойного, самоуверенного, иронического Псевдола. Вырвав у хозяйского сынка его тайну и вдоволь насмеявшись над его беспомощной влюбленностью, Псевдол обещает Калидору свою поддержку. Пародируя римские правовые формы, он дает торжественное обещание добыть в течение дня необходимые двадцать мин. Мало того, Псевдол хочет действовать в открытую и предупредить возможные жертвы своей ловкости о готовящейся интриге; он издает «указ»: «Меня сегодня бойтесь и не верьте мне!»

За диалогом следует большая речитативная партия с музыкальным сопровождением. «Изверг» комедии, сводник Баллион, потрясая плетью, производит смотр живому инвентарю своего дома, рабам и раздетым гетерам. Баллион, имя которого стало затем у римлян нарицательным для обозначения гнусной личности, — воплощение низости и животной грубости. Он празднует в этот день свое рождение и приказывает гетерам, чтобы их поклонники навезли ему запас провизии на год, угрожая в противном случае всяческими мучениями.

Не движется действие вперед и в следующей сцене. Попытки Калидора усюветить Баллиона вызывают со стороны последнего только насмешку. Не производит никакого впечатления на сводника и публичное «поругание», которому его, по италийскому обычаю (стр. 281), подвергают Калидор и Псевдол. Мы видим, таким образом, что Плавт свободно перемешивает черты римского быта с греческим. Сцена эта в известной мере дублирует первую и вторично дает экспозицию, отличающуюся притом в отдельных деталях от экспозиции первой сцены.

Псевдол вступает в роль «полководца», собирающегося штурмовать «город» Баллиона. Он отправляет Калидора с поручением найти еще какого-нибудь ловкого помощника. Зачем этот помощник нужен, неясно, так как Псевдол, оставшись один на сцене, вынужден признаться в том, что плана у него никакого нет.

Положение осложняется тем, что Симона уже нельзя надуть: он прослышал о намерениях сына и остерегается проделок Псевдола. Как часто бывает в «новой» комедии, перед зрителем выступают два «старика», строгий Симон и либеральный Каллифон, напоминающий Симону об увлечениях его собственной юности: сын пошел в отца. Превосходство Псевдола над окружающими обнаруживается в этой сцене с особенной силой. Разыгрывая верного и честного раба, он спокойно во всем признается, рекомендует хозяину держаться настороже, но заверяет, что Симон собственноручно, а не кто-либо другой, передаст ему те деньги, о которых идет речь. Еще более обна-

лев, он берется предварительно перехитрить сводника и увести от него подругу Калидора. Изумленный Симон обещает двадцать мин в награду за такую ловкость, а Каллифон, любуясь Псевдолом, откладывает даже предполагаемую поездку, для того чтобы присутствовать при развязке этого дела.

Возбудив любопытство зрителей, драматург доводит игру с ними до того, что недвусмысленно намекает на неразрешимость поставленной задачи. Псевдол обращается к зрителям: «вы подозреваете, что я обещаю такие подвиги только для того, чтобы вас позабавить, а пьеса пока что будет сыграна... Я еще не знаю, как я выполню свое обещание, но это произойдет». Псевдол покидает сцену с тем, чтобы во время антракта «выстроить в военный порядок свои уловки».

После антракта — взволнованно-торжествующая ария Псевдоло. План есть! Плавт любит в этих случаях вкладывать в уста рабов пародию на высокий трагический стиль. Ария полна «военных» метафор, архаических слов; Псевдол распространяется о своем «роде», «согражданах», о «славе», ожидающей его. В чем состоит план, мы все же не узнаем... На сцене появляется новое лицо, посланец македонского воина Гарпаг («разбойник»), и нужно изменить задуманный «план». Псевдол на высоте своей роли. Ему не стоит ни малейшего труда одурачить тяжкодумного посланца, выдав себя за раба сводника. Сообразительности Гарпага хватает только на то, чтобы не вручить денег незнакомому человеку, но печать воина он отдает. Сцена проведена с таким юмором, что зритель, привыкший к роли «случая» (стр. 204), охотно прощает подмену обещанного «плана» ловким использованием случайной встречи. Псевдол со своей стороны готов разыграть «хвастуна», заверить, что «план» у него действительно был, и «пофилософствовать» насчет мощи богини Случая. В выспренне-пародийном стиле он возвещает Калидору о своем успехе. В этой обстановке уже действительно нужен помощник, который сумел бы выдать себя за Гарпага. Один из приятелей Калидора берется доставить подходящего человека и пять мин. Необходимый промежуток заполнен комическими сценами, не имеющими отношения к действию пьесы; перед зрителями проходит мальчик, жалующийся на тяготы жизни в доме сводника, затем характерная фигура «повара», нанятого Баллионом для праздничного обеда. Действие развивается теперь быстро. Сводник предупрежден отцом Калидора о кознях, грозящих ему со стороны Псевдоло, но достойный партнер Псевдоло, лже-Гарпаг, не вызывает у него подозрений и уводит Феникию к Калидору. Баллион чувствует себя настолько уверенным, что обязуется выплатить Симону двадцать мин и подарить рабыню, если бы план Псевдоло удался, как вдруг возвращается настоящий Гарпаг. Баллион и Симон сначала принимают его за подставное лицо, посланное Псевдолом, но вскоре убеждаются в том, что Псевдол выполнил свое обещание. Сводник должен вернуть воину его задаток и заплатить двадцать мин Симону. В конце пьесы сцены карнавального типа. Псевдол, пьяный вдребезги, едва держащийся на ногах, отплясывает непристойный танец, со смаком рассказывая о веселом пире и любовных радостях Калидора и Феникии. Повстречавшись с Симонem, он взыскивает с него обещанные двадцать мин и с возгласом «горе побежденным» ведет старика на пирушку к сыну.

Никакой пересказ не в состоянии дать представление о фейерверке веселья в этой увлекательной комедии. К неистощимому остро-

умию присоединяется обилие выразительных средств; богатство словесной игры, поставленной на службу комическому эффекту, не поддается передаче на другом языке. И вместе с тем анализ «Псевдола» обнаруживает ряд неувязок в ведении сюжета.

Мы уже отмечали повтор экспозиции, преждевременную просьбу Псевдола об отыскании помощника. Намеченные мотивы остаются без последствия; так, Каллифон, присутствия которого мы ожидали бы в конце пьесы, больше не появляется. Многие сцены, включая и блестящую арию Баллиона при первом его выходе, не двигают действия вперед. Некоторые исследователи видят в этом результат «контаминации» и вставок, привнесенных Плавтом к ходу действия греческого оригинала. Для нас сейчас интереснее другая сторона вопроса. Плавт зачастую больше дорожит эффективностью и комической силой отдельной сцены, отдельного мотива, чем их местом в композиции целого. Веселая сцена, интересный мотив, подача яркого образа становятся самоцелью. Строгая архитектура пьес редко встречается у Плавта, он обычно отступает от нее в сторону более свободного сцепления частей.

Свободная композиция, нанизывающая отдельные сцены, может быть проиллюстрирована комедией «Стих» (200 г.). Согласно античному сообщению, комедия эта представляет собой переделку одной из двух пьес Менандра, озаглавленных «Братья» (не смешивать с одноименной пьесой, легшей в основу «Братьев» Теренция; стр. 209, 311 сл.). В начале «Стиха» мы действительно находим типично менандровские мотивы и образы. Две сестры вышли замуж за двух братьев. Мужья давно уехали поправлять свои пошатнувшиеся дела и не дают о себе никаких сведений; верные жены терпеливо ожидают их возвращения, не взирая на то, что отец побуждает обеих вступить в новый брак. Для старика в браке важна денежная сторона. Молодые женщины выступают носительницами взгляда на брак, как на личный союз, не зависящий от имущественных условий. Мужья возвращаются с большими богатствами, но в сценах, развертывающихся вокруг этого события, жены не принимают уже никакого участия. Дело должно завершиться семейным празднеством, однако последний акт изображает другое, параллельное празднество, разгульную пирушку рабов, по имени одного из которых пьеса получила свое название. Связной интриги комедия не имеет, это — ряд сцен, объединенных общей темой возвращения мужей. Есть все основания думать, что Плавт значительно отошел от своего оригинала.

Механическое объединение двух интриг наблюдается и в «Хвастливом воине» (около 204 г.), одной из самых известных комедий Плавта. Заглавная маска получила в ней такое же классическое воплощение, как маски «сводника» или «раба» в «Псевдоле». Зарисовка фигуры воина дается в первой сцене: в пурпурной хламиде и в шлеме с перьями, с щитом, вычищенным до блеска, и огромным мечом, с пышными локонами, в сопровождении военной свиты выходит Пиргополиник («Башнеградопобедитель»). Ограниченный и чванный, он с удовольствием слушает карикатурно-преувеличенные небылицы о своих подвигах, сочиняемые для него паразитом Арторогом («Хлебогрызом»), но всего приятнее действуют на него рассказы о неотразимом впечатлении, которое он производит будто бы на женщин. «Ужасное несчастье красивым быть», — говорит он о самом себе. Образ Пиргополиника вошел в мировую литературу.

Начиная с XVI в., он неоднократно воспроизводился европейскими писателями и послужил одним из источников шекспировского Фальстафа.

Сюжет комедии — освобождение Филокомасии, любовницы молодого афинянина Плевсикла, попавшей во власть Пиргополиника. Первая часть действия основана на мотиве потайного хода, соединяющего дом Пиргополиника с соседним домом, в котором остановился приехавший за Филокомасией Плевсикл. Потайной ход нередко встречается в сказках, и одна из сказок «Тысячи и одной ночи» являет значительное сходство с этой частью «Хвастливого воина». И там и здесь мотив потайного хода осложнен мотивом мнимого двойника, выдумкой, будто в соседнем доме живет сестра героини, совершенно сходная с ней наружностью. Но в то время как в сказке выдумка эта служит для обмана того лица, во власти которого героиня находится, у Плавта жертвой хитрости становится раб, стерегущий Филокомасию и заметивший ее было в соседнем доме. Для самого Пиргополиника приуготована другая интрига, она составляет вторую часть комедии. С помощью ловких гетер в воина вселяют уверенность, что в него страстно влюбилась молодая жена соседа (в действительности — старого холостяка) и что она готова развестись с опостылевшим ей старым мужем. Пиргополиник спешит отделаться от наложницы, присутствие которой в доме стало неудобным, и отпускает Филокомасию, разыгрывающую сцену горестного прощания. В подарок ей отдается Палестрион, бывший раб Плевсикла; он случайно находился в руках Пиргополиника и был душою всех интриг. Воин отправляется затем в дом соседа на свидание с мнимой поклонницей, но возвращается оттуда жестоко избитым; античный обычай предоставлял оскорбленному мужу право на еще более жестокую кару, и лишь ценой унижений Пиргополинику удастся избежать ее.

Первая интрига с потайным ходом совершенно не нужна для второй, использующей любовные слабости воина, и составляет самостоятельный эпизод. Источником «Хвастливого воина» названа в прологе греческая комедия «Хвастун» без указания автора. Объединил ли обе интриги Плавт в порядке «контаминации» двух пьес или нашел это объединение уже в «Хвастуне», неизвестно. Являясь по существу веселым фарсом, комедия имеет, однако, и своего «резонера». Сосед воина Периплектомен, веселый и общительный старик, избегающий семейных оков и покровительствующий проделкам молодежи, является носителем эллинистических взглядов на искусство жизни. Для римской публики эта фигура представляла во всяком случае интерес новизны.

В более серьезных, порой даже благочестиво-моралистических тонах проведена тема освобождения девушки и посрамления сводника в «Канате», обработке одной из комедий Дифила. Построение этой пьесы имеет много точек соприкосновения с поздними трагедиями Эврипида. Действие перенесено в далекую Кирену, греческую колонию на севере Африки. Здесь живет благородный старик, афинский изгнанник. Однажды буря заносит сюда двух девушек, и они ищут спасения в соседнем святилище Венеры от своего хозяина, сводника, который вез их в Сицилию для продажи. За них вступаются и почтенная жрица святилища, и старый афинянин, и поспешивший в погоню за сводником юноша, влюбленный в одну из девушек. Между тем один из рабов выуживает из моря чемодан, в котором

находятся опознавательные знаки этой девушки. О праве собственности на чемодан возникает спор, напоминающий аналогичную сцену из «Третьейского суда» Менандра, и старик, приглашенный в судьи, узнает в девушке свою некогда похищенную дочь. Как афинская гражданка, она выходит замуж за юношу.

На мотиве двойника, служащего источником всяческих смешений и недоразумений, построены «Менехмы» («Близнецы»). Подобно многим другим пьесам «новой» комедии «Менехмы» имеют сюжет, восходящий к сказке. Это — сказка о двух братьях; брат отправляется искать исчезнувшего брата и освобождает его от чар злой ведьмы. В новоаттической комедии все элементы чудесного, конечно, устранимы. Осталось лишь поразительное сходство двух братьев-близнецов. Даже имена у них одинаковы: после пропажи одного из них, Менехма, второй был переименован и назван Менехмом, по имени первого. Ведьма получила свое бытовое воплощение в образе сварливой жены, одной из тех «жен с приданым», которые нередко изображаются в «новой» комедии. Они стремятся к господству над мужьями, а мужья ищут отдохновения в общении с гетерами. Действие «Менехмов» происходит в тот день, когда второй Менехм после многолетних поисков добрался до города, в котором проживает первый, некогда пропавший. Веселая и динамичная, пьеса эта нанизывает в быстром темпе цепь комических ситуаций, основанных на неразличимости обоих братьев, и в эту цепь втягиваются одна за другой обычные маски комедийного инвентаря, гетера и парасит, раб, повар и врач, жена и старик-тесть, пока, наконец, встреча обоих Менехмов не приводит к заключительному узнанию. Из отдельных масок подробнее всего разработана фигура обжорливого парасита, но и она не выходит за пределы типических карикатурных черт. «Менехмы» переработаны Шекспиром в «Комедию ошибок»; Шекспир усложнил и самый сюжет и психологическую сторону комедии.

К числу изменений, внесенных Шекспиром, принадлежит и введение второй пары двойников: к неразличимым близнецам-героям присоединились столь же похожие друг на друга близнецы-рабы. Это удвоение подсказано другой комедией Плавта, основанной, как и «Менехмы», на мотиве двойника, но совершенно отличной по стилю и построению. «Амфитрион» — комедия с мифологическим сюжетом. Согласно мифу, Геракл был сыном Алкмены от Зевса, который являлся к ней под видом ее мужа Амфитриона. У Плавта рядом с Юпитером (Зевсом) — Амфитрионом мы находим Меркурия (Гермеса), принимающего облик Сосии, раба Амфитриона. В прологе к «Амфитриону» пьеса охарактеризована как «трагикомедия», смешение трагедии и комедии. Мотивируется это, с точки зрения античной литературной теории (стр. 201), тем, что в действии участвуют как боги и цари, так и рабы; но в действительности смешение идет дальше, так как различие в составе действующих лиц отражается на всей структуре драмы, и фигура раба остается единственной комической маской. Шутовские сцены чередуются с серьезными, даже патетическими. Люди в этой комедии обмануты богами. Пока обман распространяется на раба Сосию или даже на Амфитриона, он трактуется в комическом плане; зато с совершенной серьезностью подан образ главной жертвы, кроткой и любящей Алкмены. Она — идеальная «жена», совершенно непохожая на обычных жен комедии. Заподозренная мужем, она отводит его обвинения с достоинством оскор-

бленной невинности. Развязка семейной драмы наступает лишь тогда, когда у Алкмены рождаются близнецы — один сын от Юпитера, другой от Амфитриона. Юпитер, который держит в своих руках все нити интриги, появляется, как в трагедиях, в своем божественном величии и разъясняет истинное положение вещей, после чего нарушенное согласие между супругами немедленно восстанавливается. Сюжет «Амфитриона» был впоследствии использован Мольером и немецким поэтом Клейстом.

Мы уже указывали (стр. 201), что такая тенденция к замене смешного трогательным, к созданию образов, вызывающих сочувствие зрителя, была свойственна «новой» комедии. Плавт не уделял большого внимания пьесам этой категории, но соответствующая разновидность представлена все же и у него.

Теме «подкинутого и найденного ребенка», проходящей в различных сочетаниях через многие комедии Плавта, целиком посвящена «Шкатулка», переделка «Сотрапезниц» Менандра. Состоятельный гражданин после смерти своей жены вступил в брак с женщиной, которую он в молодости соблазнил и покинул. Родители разыскивают внебрачную дочь, в свое время подкинутую, и находят ее благодаря шкатулке с игрушками, оставленными при ней. Девушка была воспитана сводней, но обаятельна в своей душевной чистоте; повинувшись свободному чувству, она отдалась пылко влюбленному в нее юноше, за которого сватают дочь ее отца от первой законной жены. Признанная родителями, она выходит за него замуж. Комедия, сокращенная и переделанная, повидимому, уже самим Плавтом, дошла к тому же в сильно испорченном состоянии, и тем не менее сквозь латинскую обработку и дурную сохранность текста видны черты мировоззрения и искусства Менандра, тонкая индивидуализирующая характеристика отдельных фигур, показ глубокого чувства, гуманное отношение к гетерам, жертвам нищеты и общественного презрения. По полному отсутствию забавных сцен эта пьеса стоит у Плавта одиноко; неизвестно, к сожалению, каков был ее успех на римской сцене. Тема «Шкатулки» не раз повторялась в литературе Нового времени, вплоть до «Без вины виноватых» А. Н. Островского.

Значительно отличается от обычного типа и другая «трогательная» комедия Плавта «Пленники». Из нее совершенно устранен любовный момент (ср. стр. 203). Движущие силы этой пьесы — отцовское чувство, дружба, самопожертвование. Богатый старик Гегион, у которого некогда был похищен младший сын, озабочен судьбой старшего сына, попавшего в плен к неприятелю. Он систематически скупает пленных врагов, надеясь найти такого пленника, которого удастся выменять на сына. Наконец в его руки попадает знатный молодой человек Филократ с рабом Тиндаром. Зрителям уже из пролога известно, что Тиндар — пропавший сын Гегиона, и рабовладельческие предрассудки не будут покороблены, когда раб окажется человеком благородных качеств. Гегион мягко обращается с этими пленниками, предполагая отослать раба на родину для переговоров об обмене. Молодые люди, однако, успели обменяться ролями, и отпускается не Тиндар, а Филократ. Вследствие неловкости одного из пленников обман раскрыт; смелое самопожертвование верного Тиндара сталкивается с злобной мстительностью Гегиона, и взбешенный старик, тревожась мыслью о горькой судьбе своих детей, обрекает незнакомого сына на мучительную работу в камено-

ломнях. Филократ не забыл о своем рабе; он возвращается, привезя с собой не только сына Гегиона, находившегося в плену, но и того белого раба, который когда-то продал его отцу похищенного Тиндара. «Несчастно-счастливый» Гегион обрел своих сыновей. Пьеса на тему о пленниках могла представлять актуальный интерес в период непрерывных войн; все же в эту «трогательную» комедию введен и буффонный элемент, носителем которого сделана фигура парасита Эргасила.

Имеются шутовские сцены и в комедии «Кубышка» («Клад»), наиболее серьезной комедии плавтовского репертуара, не принадлежащей, однако, к разряду «трогательных» пьес. Фольклорное представление о вреде, который могут принести человеку неожиданно свалившиеся на него богатства, послужило здесь основой для создания психологически разработанного образа. Бедный, честный старик Эвклион нашел в своем очаге клад золота, зарытый дедом, и находка эта вывела его из душевного равновесия. Он не спит ночами, по целым дням не выходит из дому, в каждом человеке подозревает грабителя и боится малейшего расхода, чтобы не подумали, будто он разбогател. За дочь Эвклиона сватается между тем богатый немолодой уже сосед Мегадор: он боится капризов и мотовства жен с большим приданым и философствует в духе античных утопистов на тему о том, что браки богачей с бедными девушками полезны для прочности семьи и смягчения общественных противоречий. Приготовления к свадьбе требуют присутствия посторонних людей, и Эвклион спешит запрятать свой клад вне дома. Его выслеживает ловкий раб, принадлежащий племяннику Мегадора Ликониду, и выкрадывает кубышку. Эвклиону неизвестно, что его дочь с минуты на минуту должна родить: во время ночного празднества ее изнасиловал какой-то юноша. Ликонид и есть тот молодой человек, который совершил насилие над дочерью Эвклиона: он знает свою жертву и обеспокоен сватовством своего дяди. В то время как обезумевший Эвклион мечется по сцене и ищет похитителя своего клада, к нему является Ликонид с признанием. Завязывается комический диалог: Ликонид истолковывает потрясенное состояние Эвклиона как результат своего проступка, а Эвклион воспринимает объяснения Ликонида как признание в краже кубышки с золотом. «Не твоя она, ты знал ведь: трогать и не надо бы». — «Раз, однако, тронул, лучше пусть уж и останется у меня». Конец комедии в рукописях не сохранен: она обрывается на сцене, в которой Ликонид обнаруживает кубышку у своего раба. То, чего нет в нашем тексте, дополняется античным пересказом. Ликонид вступил в брак с дочерью Эвклиона, а старик, получив свою кубышку обратно, подарил ее дочери и зятю. «У меня не было покою ни ночью, ни днем», — говорится в одном фрагменте, — «теперь я буду спать». Конец этот вполне соответствует фольклорному представлению: освободившись от бремени клада, человек восстанавливает утраченное равновесие. Скупость представлена, таким образом, не как постоянная черта характера, а как нечто преходящее, своего рода психоз. В пьесе имеются, однако, отдельные штрихи, противоречащие этой концепции и превращающие скупость Эвклиона в наследственное патологическое явление. Очень возможно, что эти штрихи, локализованные в прологе пьесы и в шутовском диалоге рабов, представляют собой дополнение, внесенное самим Плавтом и искажающее замысел автора комедии. Кто бы ни

был, однако, автором этих черт, превращающих образ скупого в «характер», именно им принадлежала блестящая литературная будущность. «Кубышка» послужила основой для знаменитой комедии Мольера «Скупой» и тем самым косвенно для классических изображений скупости в русской литературе, у Пушкина и Гоголя. Все же античный Эвклион в корне отличен от своих преемников уже в силу одного того, что он ни в какой мере не является стяжателем, героем накопления.<sup>1</sup>

Суждение о литературном облике Плавта неизбежно связано с вопросом об отношении его пьес к их греческим оригиналам. Поскольку ни одного оригинала не сохранилось, ответ на этот вопрос представляет большие трудности и может быть дан только в самой общей форме на основании тех сведений, которые мы имеем о новаттической комедии.

Обращает на себя внимание прежде всего выбор оригиналов. Интересно, что те комедии Менандра, которые нам известны хотя бы отрывочно и которые принадлежали к числу наиболее прославленных в античности произведений этого поэта, как например «Третьейский суд» или «Отрезанная коса», не переделывались ни Плавтом, ни другими римскими поэтами. Морально-философская проблематика, критика привычной семейной морали, необычная трактовка традиционного типажа, отсутствие ярко-комических моментов, — все эти особенности лучших комедий Менандра делали их, по видимому, мало привлекательными для римской театральной публики. Плавт, во всяком случае, избегает острых проблем и не рискует оказаться в оппозиции к моральным и особенно религиозным представлениям своих зрителей. Достигнуть этого можно было двумя путями — либо совершенным устранением проблемных пьес из репертуара, либо соответствующей переделкой, и можно думать, что Плавт пользовался как тем, так и другим методом.

Несмотря на наличие отдельных «трогательных» пьес, театр Плавта в целом имеет установку на смешное, на карикатуру, буффонаду, фарс. Это проявляется и в разработке типажа. Греческая комедия умела вариировать свой типаж, сообщать ему индивидуальные оттенки. Плавт предпочитает яркие и густые краски. Традиционные маски «жадных» гетер (очень ярко в комедии «Вакхиды») и «сварливых» жен были комически острее и мировоззренчески ближе римской публике, чем «трогательные» варианты этих образов в пьесах с гуманной тенденцией. Излюбленная фигура Плавта, раб, представляет собой самую динамичную маску комедии, наименее стесненную в своих поступках, словах и жестах требованиями степенности и пристойности, предъявлявшимися к свободным. Раб — не только носитель интриги, но и средоточие буффонного элемента. Он потешает зрителей шутовством и пародией на высокий стиль, «философствованием» и божбой, беготней по сцене и неистовыми телодвижениями, наконец тем, что на него сыплются или каждую минуту могут посыпаться побои. С высоты более строгих эстетиче-

<sup>1</sup> Маркс приводит цитату из Плиния Старшего, римского ученого I в. н. э.: «От денег берет свое начало скупость... постепенно она разгорелась неистовым образом; это уже не скупость, а жажда золота» (Плиний. Естественная история, кн. 33, гл. 14). «Скупость, — прибавляет Маркс, — сохраняет сокровище, не позволяя деньгам сделаться средством обращения, но жажда золота сохраняет денежную душу сокровища, его постоянное стремление к обращению» (К критике политической экономии. Соч., т. XII, ч. 1, 1933, стр. 116—117).

ских требований позднейшая римская критика (например Гораций) упрекала Плавта в карикатурности и невыдержанности образов. Цель Плавта — непрерывно возбуждать смех каждой сценой, фразой, жестом.

В античном театре различались комедия «подвижная» (*motoria*), возбужденная, требовавшая большого напряжения сил актера, и «стоячая» (*stataria*), более спокойная. Характерными для подвижной комедии были роли «бегущего» раба, парасита, сводника, гневного старика. У Плавта решительно преобладает «подвижной», динамический тип. Плавт ориентируется при этом на более ранние и «низовые» формы комедии.

Музыкально-лирический элемент, свойственный древне-греческой драме, был почти изжит в «новой» комедии. Роль хора свелась к интермедиям в промежутках между действиями; арии актеров, хотя и не исчезли совершенно, однако, судя по фрагментам, почти не встречались у лучших авторов. Римские переделки возвращают комедии ее утраченную музыкально-лирическую сторону, но не в виде хоровых партий, составляющих редкое исключение, а в форме арий («кантиков») актеров, их монодий (стр. 154), дуэтов и терцетов. Комедия Плавта строится как чередование диалога с речитативом и арией и является своего рода опереттой. Кантики Плавта, многообразные по своей метрической, а стало быть и музыкальной структуре, представляют известное сходство с формами эллинистической монодрамы (стр. 211). Вполне возможно, что сочетание комедийной игры с мимическим музыкальным монологом имело уже свои образцы в каких-либо «низовых» разновидностях греческой комедии; в римской комедии оно становится театральным принципом, в соответствии с которым перерабатываются греческие пьесы иной структуры. Плавт мастерски владеет самыми сложными лирическими формами и делает их средством выражения самых различных чувств и настроений. Любовные излияния в форме монологов и дуэтов, серенада, огорчения влюбленного юноши и жалобы обманутой женщины, супружеские сцены и перебранки рабов, раздражение и ужас, отчаяние и ликование, томление одиночества и разгул пиров, — все это облекается в форму кантика. Характерно, что кантики нередко содержат философский элемент, рассуждения и наставления. Музыкальная сторона (мы сказали бы теперь «романсная» форма) смягчала для римской аудитории новизну и необычность размышлений и чувств, с которыми выступали на сцене действующие лица греческих пьес. Охотно выбирается форма арии и для пародии на трагический стиль, для тех военных метафор, в которых нередко изъясняется у Плавта раб — стратег комедийной интриги (один из лучших примеров — ария раба Хрисала в комедии «Вакхиды», пародирующая трагическую монодию на тему о гибели Трои). Во многих случаях кантик представляет собой самостоятельное целое, вставную арию, не движущую действия вперед.

Возвращением к более архаическим формам комедии является и та свободная, нанизывающая композиция, на которую уже приходилось указывать при разборе отдельных пьес. Самостоятельность частей в ущерб строгому сюжетному сцеплению еще более увеличивается вследствие применения контаминации как средства усиления комизма. Контаминация может выразиться и в объединении

различных интриг, слиянии двух пьес воедино, и в перенесении какой-либо сцены из одной пьесы в другую. При отсутствии сведений об оригиналах наличие контаминации в отдельных пьесах Плавта не поддается точному установлению; самый факт засвидетельствован более поздним римским комедиографом Теренцием, который, прибегая к методу контаминации в своих пьесах, оправдывает этот прием ссылкой на поэтическую практику Невия и Плавта.

Стройность и последовательность действия подлинников страдали также и оттого, что некоторые черты греческого быта были непонятны и чужды римлянам. В Афинах допускался, например, брак с единокровной сестрой, происходившей от другой матери. Для греческой комедии не было редкостью, что девушка, по которой изнывает юный герой, оказывалась внебрачной дочерью его отца, и это не служило препятствием к соединению влюбленных. У римлян подобный брак вызвал бы негодование. Римскому поэту приходилось зачеркивать целые эпизоды, снимать отдельные роли, создавая проблемы в построении драмы или заполняя их посторонним материалом, и это в свою очередь толкало к контаминации.

Действие комедий происходит в Греции, чаще всего в Афинах, но Плавт свободно заменяет черты греческого быта римскими. У него постоянно фигурируют римские термины для магистратов, государственных учреждений, правовых понятий, римские религиозные представления, местные географические и топографические названия. Романизация эта больше касается, однако, отдельных подробностей, чем общего бытового рисунка, который остается греческим. Введение римских черт имеет двоякую функцию; оно приближает пьесу к привычным представлениям зрителей, но может, вместе с тем, служить и непосредственно комическим целям, как одно из тех сознательных нарушений сценической иллюзии, с которыми мы уже не раз встречались при разборе отдельных комедий.

Значительно отличается комедия Плавта от новоаттической способом ведения диалога. Диалог Плавта имеет буффонный характер: он полон острот, каламбуров, гипербола, не чуждается грубой шутки. Чрезвычайно красочный по богатству и гибкости языка, диалог этот блещет мастерством словесной игры, буффонным словотворчеством и всевозможными звуковыми фигурами. Среди комических ресурсов Плавта словесный комизм занимает одно из первых мест. Такая роль слова, как самостоятельного возбудителя комического впечатления, снова сближает Плавта с более ранними этапами комедии; Менандр шел иным путем, стремясь воспроизвести естественность и непринужденность обыденной речи. Плавт черпает языковой материал отовсюду, начиная от архаически торжественных сакральных и правовых формул и языка высокой поэзии и кончая профессиональными говорами и словарем улицы. Римская критика отмечала несравненное языковое мастерство Плавта. Варрон, отдавая предпочтение последующим поэтам в отношении ведения сюжета и изображения характеров, считал комедии Плавта непревзойденными с точки зрения словесной стороны. Картиннее выразился учитель Варрона, римский ученый конца II в. до н. э., Элий Стилон: «если бы Музы пожелали говорить по-латыни, они говорили бы языком Плавта».

Все изменения, вносимые Плавтом в его оригиналы, ведут, таким образом, в одном направлении. Плавт перерабатывает произведения

Менандра и его современников в стиле более архаического массового театра. По вопросу о том, какой театральной традиции он в этих изменениях следовал, мнения расходятся. Из глухих указаний римских ученых можно заключить, что Плавт какими-то чертами напоминал им сицилийских комедиографов, в частности Эпихарма; современные исследователи пытаются связать элементы народного театра у Плавта с южноиталийскими играми флиаков, с осско-римской ателланой, с «низовыми» формами эллинистической драмы. Сочетание «новой» комедии с народным шутовским театром составляет своеобразие Плавта, а может быть не одного Плавта, но и всей ранней римской комедии, которая известна нам только по его пьесам.

Условия римской сцены исключали возможность непосредственной политической или социальной сатиры в комедии; прямые политические намеки попадаются у Плавта чрезвычайно редко. Комедия его выступала в чужеземном облачении, и бытовая сторона ее воспринималась как пикантная картина легкомысленных греческих нравов. Среда бездельничающих молодых кутил с их паразитами не была знакома римскому быту времени Плавта; с профессиональными воинами-наемниками римляне встречались только у своих противников. Столь же далеко отстояло от римской действительности поведение рабов комедии. В этом щекотливом для рабовладельческого общества вопросе Плавт соблюдает особенную осторожность; изображая свадьбу или пирушку рабов, он спешит оправдать эти вольности ссылкой на отличие иноземных обычаев от римских. Когда впоследствии создавалась комедия с римской тематикой, фигура раба, «более умного, чем господин», была устранена. И вместе с тем под оболочкой чужого быта римский зритель наталкивался на темы, становившиеся для него все более актуальными в связи с ростом богатств и распадом устоев патриархальной семьи. Такие вопросы, как роскошь, имущественное положение женщин, приданое, дебаты-ровались в Риме и в иных случаях делались даже предметом попыток законодательного нормирования. Эти же проблемы обсуждались в новоаттической комедии. Ее ответы бывали порой слишком радикальны для римского массового зрителя, но в осторожной трактовке, нейтрализованные греческим костюмом и комической маской, они могли уже представить для него интерес. Осуждение жадности накопления, тирады против роскоши и жен-приданниц, отрицательное изображение ростовщичества, возбуждавшего, по словам Маркса,<sup>1</sup> «народную ненависть» — все это было вполне животрепещущим для Рима. Но просветительное значение комедии Плавта этим не ограничивается. В осторожной и доступной форме она приоткрывала мир более культурного жизненного обихода, более сложных мыслей и чувств, создавала язык для выражения разнообразных эмоций, в частности язык любви. Победители-римляне с пренебрежением относились к греческим нравам, «вести себя по-гречески» (*pergraecari*) означало «распутничать», но римляне признавали культурное превосходство греков и искали у них ответов на вновь возникавшие культурные запросы. Греческие фигуры были одновременно пригодны и для карнавально-фарсового изображения и для того, чтобы быть носителями более утонченных форм жизни.

<sup>1</sup> Капитал, т. III. Изд. 8-е. 1936, стр. 527.

Римские поэты не случайно обращались к греческому театру обыденной жизни, к новоаттической комедии. Жанр этот оформился, однако, уже в период распада полисной Греции, у преддверия эллинистического периода. Его проблематика иногда оказывалась преждевременной для Рима конца III и начала II вв.; римскому обществу было чуждо усталое, скептическое восприятие действительности, которое бывает свойственно «новой» комедии, смирение перед капризами случая, изображение частной жизни, как важнейшей сферы проявления душевных качеств индивида. Тон греческих пьес расходился, наконец, с эстетическими навыками массового зрителя, воспитанного на шутовском, народном театре. Материал «новой» комедии требовал поэтому отбора и переработки, приспособления к потребностям римской сцены. Было бы односторонне видеть в ранней римской комедии одно только «огрубление» греческих подлинников. Конечно, Плавт много «грубее» Менандра; он разрушает стройную архитектонику, упрощает идеи и образы, резко усиливает буффонные моменты. Но, наряду с этим, он вносит в свои пьесы такую струю жизнерадостной энергии и оптимизма, на которую Менандр уже не был способен.

Плавт знал свою публику и знал сцену. Его пьесы представляли благодарный материал для актеров и долго пользовались успехом. Они вновь получили доступ к сцене в XV в., в «ученой» и придворной комедии итальянских гуманистов, и стали затем основой для разнообразных переделок. Шекспир, Мольер, Лессинг, датский комедиограф Гольберг, не говоря уже о многочисленных второстепенных писателях, занимались обновлением или переводами комедий Плавта. Из русских писателей Плавтом особенно интересовался А. Н. Островский, в архиве которого был найден неопубликованный при жизни перевод комедии «Ослы», плавтовской переделки одного из произведений малоизвестного греческого поэта, Демофила.

#### 4. Энний и его школа. Теренций

Окончание второй Пунической войны — один из поворотных пунктов римской истории: Рим переходит от итальянской политики к средиземноморской, продвигается на восток, в страны эллинизма. Быстрый рост крупного землевладения и торгово-ростовщического капитала резко меняет картину экономических и социальных отношений в Италии. Сближение с греческой культурой идет усиленными темпами, и разгорается борьба между эллинофилами и сторонниками римской старины. В этой усложнившейся обстановке литература начинает играть новую роль.

До сих пор римская литература развивалась стихийно; теперь ее начинают ценить как средство идеологического воздействия, как орудие пропаганды. Пример Ганнибала, возившего с собой греческих писателей, продемонстрировал перед Римом значение литературы для внешнеполитических целей, для организации заграничного общественного мнения. По следам неприятеля римляне вступили на путь литературной пропаганды своей политики. С этой целью Фабий Пиктор составляет первое изложение римской истории и публикует его на греческом языке. На греческом языке писал о своих походах и виднейший римский деятель этого периода, Сципион Старший. Это был деятель нового типа, с широкими горизонтами

и непривычными для римской традиции методами. Сципион и его группировка начинают организовывать римскую литературу, окружать себя писателями, стимулируя их творчество в нужном для себя направлении. Группировка была эллинофильской и покровительствовала более углубленной эллинизации римской литературы.

Этот новый этап открывается разносторонней деятельностью Квинта Энния (239—169). Энний был уроженцем Калабрии, человеком смешанной италийско-греческой культуры. Он получил серьезное греческое образование, был знаком не только с литературой, но и с распространенными в южной Италии философскими системами западногреческих мыслителей, с пифагореизмом, с учением Эмпедокла. Во время второй Пунической войны он служил в римской армии и в 204 г. прибыл в Рим, где занимался преподаванием и постановкой пьес. Сципионовский кружок нашел в его лице своего поэта и прославителя.

Энний резко критикует своих предшественников, первых римских поэтов, за грубость формы, недостаточное внимание к стилистической обработке, за необразованность; философии никто из них «даже во сне не видел». Программа Энния — ввести в римскую литературу принципы греческой формы и греческое идейное содержание, перестроить ее на основе греческой поэтики, реторики и философии. Ощукая себя реформатором, он работает, подобно Ливию Андронику и Невию, в различных областях и обогащает римскую литературу новыми жанрами.

Наиболее значительное произведение Энния — исторический эпос «Анналы», охватывающий в 18 книгах всю историю Рима, от бегства Энея из Трои до современников поэта, его аристократических покровителей. Во вступлении к поэме излагался некий «сон». Энний видит себя унесенным на гору Муз, и там ему является Гомер. В уста Гомера вкладываются пифагорейское учение о переселении душ (метемпсихозе) и рассказ о судьбе его собственной души, которая, оказывается, вселилась теперь в тело Энния. Отсюда ясно, что Энний хочет дать поэму гомеровского стиля, стать вторым, римским Гомером.

Энний не мог не отдавать себе отчета в том, что его «Анналы», последовательно излагающие события римской истории, глубоко отличны от гомеровского эпоса. «Гомеризм» Энния имеет прежде всего формальный характер и состоит в воспроизведении стиховой формы и отдельных стилистических и повествовательных приемов древнегреческих поэтов, в введении гомеровского колорита, как он понимался эллинистическими комментаторами Гомера. Важнейшим шагом в этом направлении был отказ от установившегося в римской эпической традиции сатурнова стиха и обращение к стихотворному размеру гомеровских поэтов. Энний — творец латинского гексаметра, ставшего отныне обязательной стиховой формой римского эпоса. Усвоение гексаметра латинскому стихосложению требовало большого стихового мастерства; Энний успешно справился с этой задачей. Он создает, далее, для эпоса торжественно-архаический стиль с использованием гомеровских формул, эпитетов, сравнений, но не пренебрегает и традиционным римским приемом звуковых повторов (стр. 284). Этот стиль Энния также наложил свой отпечаток на последующее развитие римского эпоса, вплоть до «Энеиды».

По гомеровскому образцу в изложение «Анналов» вводится также и олимпийский план, сцены с участием богов.

С сухостью версифицированной хроники у Энния чередовалось сильное, образное, порой даже эмоционально взволнованное повествование. В поэме преобладали военно-исторические темы: она изображала рост Рима и прославляла его деятелей. По мере приближения к современности изложение становилось все более подробным и переходило в возвеличение покровителей автора. Превознесение отдельных личностей, напоминавшее эллинистическую придворную поэзию, вызывало неудовольствие в консервативных кругах, но это не помешало огромной славе поэмы. В течение всего республиканского периода римляне признавали Энния «вторым Гомером». С появлением «Энеиды» Вергилия «Анналы» утратили свое значение римского эпоса; в результате поэма Энния не сохранилась полностью и известна нам лишь по цитатам и изложениям.

В фрагментарном состоянии дошли и другие произведения Энния. Как профессиональный драматург он обрабатывал греческие трагедии и комедии. Комедии плохо удавались мастеру высокого стиля и скоро были забыты; трагедии надолго вошли в репертуар римского театра. Энний любил изображать патетику страсти, безумия, героического самопожертвования. В выборе оригиналов он ориентируется преимущественно на Эврипида, но дает и других трагиков; в обработке Энния римский зритель знакомился с такими трагедиями, как «Эвмениды» Эсхила, как эврипидовская «Медея», «Ифигения», «Меланиппа», «Александр». Характерная для Эврипида рационалистическая направленность сохранена и у Энния; даже по немногочисленным и случайным отрывкам видно, что в его трагедиях высказывались различные вольнодумные мысли — о невмешательстве богов в человеческую жизнь, о лживости предсказаний. Такое предпочтение, оказываемое Эврипиду, «философу на сцене» и поэту субъективных стремлений индивида, характеризует установку трагедий Энния как просветительскую, а успех этих трагедий свидетельствует о намечающемся росте индивидуалистических тенденций в Риме. Энний называет свои стихи «пламенными»; римская трагедия обрела в них свой стиль.

Энний не ограничивался областью эпоса и драмы. Просветительская сторона его деятельности нашла выражение в целом ряде дидактических произведений, популяризирующих греческую философию. Он знакомит римлян с этическими и натурфилософскими системами западногреческих мыслителей, дает рационалистические объяснения народной религии в дидактической поэме «Эпихарм», переводит «Священную запись» Эвгемера (стр. 233). Привлекали Энния также и легкие жанры развлекательно-дидактического характера; к этой категории принадлежал, например, его сборник под заглавием «Сатуры» («Смесь»), собрание мелких стихотворений на разные темы, басен, анекдотов, диалогических сценок, в которых дидактика переплеталась с занимательностью изложения, а в иных случаях приобретала личную полемическую заостренность. Термин «сатура» (будущая «сатира») при своем первом появлении в литературе еще не имел того значения, которое ему было придано впоследствии.

Энний высоко ценил свое литературное значение и сулил бессмертие своим стихам. Историческая роль его состоит в том, что

он поднял идейный уровень римской литературы, разработал стилизованные формы высокой поэзии, реформировал поэтический язык. Вместе с тем в его деятельности уже намечается отрыв литературы от масс; Энний — поэт образованной верхушки, обслуживающий запросы эллинизирующейся аристократии.

Энний создал школу. К ней принадлежал племянник Энния, «ученый» трагический поэт Пакувий (220—130) и комедиограф Цецилий Стаций (умер в 168 г.). Цецилий выбирал для своих переделок преимущественно пьесы Менандра и отошел от принципа контаминации, приближая, таким образом, римскую комедию к ее греческим образцам. Подлинным осуществителем литературной программы Энния в отношении комедии является, однако, Теренций.

Согласно сообщениям античных биографов, Публий Теренций (около 195—159 гг.), по прозвищу А фр (Африканец), был родом из Карфагена. В Рим он попал в качестве африканского раба и находился в услужении у сенатора Теренция Лукана. Хозяин заинтересовался даровитым рабом, дал ему образование и отпустил на волю. Теренций вращался в кругу знатной молодежи и был близок к Сципиону Младшему, будущему завоевателю Карфагена, и его другу Гаю Лелию. Литературные противники Теренция распространяли даже слухи, что африканский вольноотпущенник — подставное лицо, что действительными творцами его комедий являются Сципион и Лелий, которым по социальному положению неудобно было выступать в качестве сценических авторов. Теренций не защищался сколько-нибудь энергично против этих слухов, приятных для самолюбия его знатных покровителей, и легенда проникла в потомство; серьезные и осведомленные римские авторы относились к ней как к вздорному вымыслу. Литературная деятельность Теренция продолжалась недолго. В промежутке между 166 и 160 гг. он поставил шесть комедий; все они полностью сохранились. В 160 г. он принял путешествие в Грецию, во время которого умер.

Как и Энний, Теренций писатель из группировки Сципионов. В 60-х гг. II в. группировка эта пользовалась влиянием. Она вела борьбу с агрессивными внешнеполитическими стремлениями торговоростовщического капитала, настаивала на подачках италийскому крестьянству, старалась предотвратить обострение социальных противоречий внутри Италии. В идеологической сфере она покровительствовала тем греческим учениям, которые проповедывали социальный мир, взаимное согласие, основанное на гуманном отношении ко всем людям, отказ от своекорыстных помыслов. «Гуманная» тенденция новоаттической комедии оказывалась теперь своевременной, и Теренций становится ее римским провозвестником.

Комедии Теренция принадлежат к тому же «опереточному» жанру римской паллиаты, что и произведения Плавта, они также являются обработками греческих пьес «новой» комедии, но и идейно и стилистически они резко отличны от комедий Плавта. Это проявляется уже в выборе оригиналов. Из шести комедий Теренция четыре («Андриянка», «Сам себя наказывающий», «Евнух» и «Братья») основаны на Менандре, а остальные две («Свекровь» и «Формион») представляют собой переделки пьес малоизвестного последователя Менандра Аполлодора Каристского. Соперники Менандра, Филемон

и Дифил, у Теренция уже не представлены; римский поэт обращается только к представителям наиболее серьезной разновидности «новой» комедии. Как и прочие римские комедиографы, Теренций не переводит, а обрабатывает греческие пьесы, но он старается сохранить строгую архитектонику, последовательное ведение характеров и серьезный тон своих оригиналов.

Для иллюстрации серьезного стиля Теренция возьмем его пьесу «Свекровь» (165 г.), принадлежащую к типу «трогательной» комедии. Действие происходит, как обычно, в Афинах, между двумя домами, из которых один принадлежит Лахету, а другой Фидиппу; по соседству живет гетера Вакхида.

Традиционный пролог, обращение к зрителям, никогда не служит у Теренция экспозиционным целям. Экспозиция дается во вступительных сценах, но сохраняет иногда самостоятельность в том отношении, что для нее вводится специальная фигура, которая выслушивает и сопровождает репликами рассказ об исходной ситуации и больше в действии не участвует. В «Свекрови» такой фигурой является гетера, приятельница Вакхиды. Диалог ее с Парменоном, рабом героя пьесы Памфила, содержит экспозицию. Памфил, сын Лахета, горячо любил гетеру Вакхиду и клялся ей в верности. По настоянию отца он вступил в брак с Филуменой, дочерью соседа Фидиппа, но брак этот сначала оставался фикцией. Молодой человек продолжал посещать прежнюю подругу и надеялся, что оскорбленная Филумена сама уйдет от него. Но, между тем как Филумена кротко терпела поведение Памфила, Вакхида стала хуже относиться к нему, и чувства Памфила изменились: он охладел к гетере, сошелся с Филуменой, которую полюбил и в которой нашел близкую себе душу. Через некоторое время Памфилу пришлось отлучиться из Афин; в его отсутствие Филумена почему-то возненавидела свою свекровь Сострату, стала избегать ее и вернулась в родительский дом.

Зритель, быть может, склонен объяснить уход Филумены тяжелым характером свекрови, но уже ближайшие сцены убеждают его в том, что Сострата — добрая женщина, принужденная постоянно выслушивать незаслуженные упреки мужа. Она пытается заверить его в своей невинности по отношению к невестке, но напрасно:

твердо вбили в голову,

Что свекрови все неправы.

Загадка разрешается в монологе возвратившегося Памфила. Обеспокоенный возникшей враждой между женой и матерью, он поспешил в дом Фидиппа и застал роды Филумены. Над женой Памфила еще до брака какой-то неизвестный совершил насилие. Мать ее Миррина, скрывавшая положение дела от всех окружающих, включая и самого Фидиппа, обратилась с мольбой к Памфилу не позорить несчастной Филумены, даже если бы он не пожелал взять ее обратно. Со времени его женитьбы уже прошло семь месяцев, и непосвященные в историю этого брака не заподозрят чего-либо неладного. Ребенок будет, конечно, подкинут, но это ведь право отца. Памфил обещал не оспаривать своего отцовства. Все же он считает необходимым расторгнуть брак и преодолеть чувство любви к Филумене.

Трудность положения Памфила возрастает из-за благожелательного отношения окружающих, которые всячески стараются устранить мнимые препятствия к восстановлению согласия между супругами. Единственный приличный предлог для отказа от Филумены — ссылка на нелады между ней и Состратой, на сыновнюю любовь, заставляющую отдать предпочтение матери перед женой. Но добрая Сострата готова удалиться с мужем в деревню, чтобы не быть в тягость невестке. С другой стороны, Фидипп с возмущением узнает о тайных родах; он приписывает уход Филумены интригам Миррины, некогда любившей Памфила из-за прежней связи с Вакхидой и пытающейся теперь, по его мнению, сбыть новорожденного внука для того, чтобы разлучить затем Филумену с мужем. Оба старика, Лахет и Фидипп, требуют, чтобы ни в чем неповинный ребенок был признан, и эта невозможная для Памфила перспектива окончательно сбивает его с позиций. Он предпочитает на время скрыться: без отца ребенка не примут в семью. Старики могут объяснить себе непонятное поведение Памфила только влиянием Вакхиды и посылают за ней для переговоров. Гетера эта оказывается воплощением бескорыстия и благородства. Она охотно готова помочь семейному счастью своего бывшего друга и отправляется заверить его жену и тещу, что ее отношения с Памфилом давно порваны. Но какая может быть польза от этого необычного визита, от появления гетеры в семейном доме, где ее заверения никому не нужны и служат лишь помехой в осуществлении задуманного плана?

В ходе пьесы лишь один раз, в сетованиях Миррины, проскользнул намек на пути разрешения конфликта: неизвестный насильник отнял у Филумены ее кольцо. Теперь, в последнем акте, появилась Вакхида, и на пальце у нее было кольцо. Визит, принятый для того, чтобы устранить мнимое препятствие, приводит к действительной развязке.

Выйдя из дома Фидиппа, Вакхида немедленно посылает раба Парменона сообщить Памфилу, что кольцо, подаренное им ей, узнано Мирриной: оно оказалось кольцом Филумены. Однажды вечером пьяный Памфил вбежал к Вакхиде с кольцом, забранным у девушки, над которой он совершил насилие. И он — действительно отец ребенка, родившегося у Филумены. Аполлодор разработал, таким образом, сюжет о муже, совершившем насилие над своей будущей женой, т. е. сюжет «Третьейского суда» Менандра, с тем же разрешением конфликта при помощи благородной гетеры. В заключительной сцене упоенный счастьем Памфил обменивается со своей спасительницей Вакхидой изысканно-светскими любезностями. Тайна Филумены будет сохранена. Старички могут остаться при убеждении, что Миррина поверила клятвам Вакхиды и помирилась с зятем. И только сгорающий от любопытства раб Парменон продолжает недоумевать, почему его сообщение могло в такой степени обрадовать Памфила.

Из пролога к «Свекрови» мы узнаем, что эта пьеса дважды проваливалась. При первой постановке (в 165 г.) публика не стала ее смотреть, заинтересовавшись кулачными бойцами и канатным плясунком. Когда «Свекровь» была вторично поставлена (в 160 г.), зрители после первого акта убежали смотреть гладиаторов. Только при третьей постановке (в том же 160 г.) пьеса прошла. Действительно, если зрители ожидали ярких комических впечатлений или привычных

шутовских фигур, «Свекровь» не могла не разочаровать их. В то время как у Плавта каждая сцена преследует определенный комический эффект, у Теренция очень мало «смешного». В «Свекрови» нет ни одного «комического» образа; немногочисленные сцены с участием рабов вносят легкий юмористический момент, никогда не переходящий в буффонаду. Интриги здесь нет; развитие действия вытекает из характеров персонажей. Пьеса рассчитана на сочувствие зрителя к обыденным, неплохим людям, запутавшимся в трудной ситуации. С точки зрения нашей современной терминологии «Свекровь» скорее уже похожа на «драму», чем на «комедию».

Представлен у Теренция также и привычный тип комедии интриги, которую ведет ловкий раб («Андриянка», отчасти «Сам себя наказывающий») или паразит («Формион»), но интрига протекает без шутовства или примитивного одурачивания чересчур простоватого партнера. Так «Андриянка» («Девушка с Андроса») построена на поединке двух хитрецов; это, с одной стороны, старик-отец, желающий женить сына на дочери богатого соседа, с другой — раб этого сына, который должен помочь своему господину сочтаться браком с любимой бедной девушкой. Противники искусно расставляют друг другу сети притворства и обмана и поочередно становятся жертвами избытка собственной хитрости. Разрешение конфликта дается «узнанием»: девушка, в которую юноша влюблен, оказывается давно пропавшей дочерью того же соседа. Но и вторая дочь, бывшая суженая, не остается без жениха: о браке с ней все время мечтал другой юноша, с волнением следивший за извилистыми путями основной интриги.

Свои маски Теренций чаще всего подает в «гуманной» трактовке. Античный комментатор Теренция, Донат (IV в. н. э.) замечает, что в «Свекрови» выводятся «благожелательные свекровь и теща, скромная невестка, муж, мягкий по отношению к жене, вместе с тем преданный сын, добрая гетера». В «гуманном» варианте рисует Теренций образ «жены», забитой, несправедливо обвиняемой Состраты; такова же Сострата в комедии «Сам себя наказывающий», и даже властная «жена с приданым» Навсистрата из «Формиона» ведет себя с строгим достоинством, не впадая в традиционную «сварливость». Аналогично трактуется образ «гетеры». Рядом с бескорыстной Вакхидой «Свекрови» можно поставить симпатичную Файду из «Евнуха»; у обеих любовь основана на действительной склонности. И та и другая — изящные представительницы мира неофициальной любви, в совершенстве владеющие искусством светского обращения. Но это — профессиональные гетеры. В еще более теплых тонах рисуется чувство бедных девушек, свободно полюбивших, тех девушек, которых заключительное «узнание» приведет к браку, признанному обществом. Без чрезмерной карикатурности подаются и типические отрицательные маски, как например хвастливый и трусливый «воин» (комедия «Евнух»). В обработках Теренция явственно проступает искусство характеристики, которым блистал Менандр.

У Теренция мы почти всегда находим парных носителей одинаковой маски, по-разному охарактеризованных; так, в «Свекрови» рядом с простой и доброй Состратой изображена более коварная Миррина, рядом с добродушным, но деятельным Лахетом — обидчивый и безвольный Фидипп. Этот излюбленный прием Менандра перешел,

таким образом, к его последователям, и Теренций прибегает к введению параллельных фигур даже тогда, когда он их не находит в своем греческом оригинале (фигура второго юноши в «Антрианке»).

Одна из наиболее распространенных тем «новой» комедии — конфликт между отцами и сыновьями на почве любовных увлечений молодежи. Менандр возвышает этот конфликт до уровня проблемы семейного строя и воспитания, и его проблематика переходит к Теренцию. В комедии «Сам себя наказывающий» (163 г.) изображен отец, который налагает на себя тяжелый инок в наказание за то, что суровым отношением довел сына до бегства из дома; у этого старика оказывается, однако, гораздо больше сердечности, чем у соседа, сухого дельца, либерального на словах, но не сумевшего создать в своей семье взаимного доверия. В полном объеме проблема воспитания поставлена в «Братьях» (160 г.; ср. стр. 209).

Демея, суровый, бережливый афинянин старого закала, проводящий жизнь в непрестанном труде на своем сельском участке, имеет двух сыновей, Эсхина и Ктесифона. Старшего сына, Эсхина, усыновляет брат Демеи, холостяк Микион, любитель городской жизни и ее удобств. В соответствии с различием вкусов и характеров Демеи и Микиона, молодые люди получают разное воспитание. Демея придерживается старинных начал воздействия страхом, Микион, сторонник гуманного воспитания, старается развить у своего воспитанника чувство внутреннего достоинства и устанавливает в отношениях с Эсхином атмосферу искренности, снисходительно относясь к молодым порывам. Эсхин, правда, постеснялся рассказать своему приемному отцу о том, что сошелся с девушкой из обедневшей семьи и ожидает ребенка, но это — честная любовь, которую молодой человек намерен завершить браком. Ктесифон тоже влюбился: его подруга — кифаристка, которую нужно отнять у сводника, но, так как Ктесифон боится строгого отца, Эсхин оказывает ему эту услугу, отбивая кифаристку силой у ее хозяина. Учиненный при этом публичный скандал приводит в смущение всех окружающих. Волнуется семья невесты Эсхина, но особенно кипятится Демея, который видит в этом пагубные последствия снисходительного воспитания. Тем острее его разочарование, когда выясняется, что кифаристка была похищена для младшего сына, которого он лично воспитывал по строгим принципам. С другой стороны, либеральность Микиона легко устраняет все возникшие затруднения; брак не является для него денежной сделкой, и он не видит препятствий к женитьбе Эсхина на бесприданнице. Система Микиона, руководящегося принципами эллинистической философии, приводит, таким образом, к всеобщему благополучию; система Демеи терпит крах, вызывая отвращение у его собственного сына. В ином свете изображаются Демея и Микион в конце пьесы. Демея, шаржируя снисходительность брата, начинает в свою очередь завоевывать всеобщие симпатии, заставляет неспособного к сопротивлению Микиона вступить в брак с пожилой матерью невесты Эсхина и доказывает, что система Микиона основана только на слабости и потворстве; дать детям дельный совет может только он, Демея. Этот неожиданный финал принадлежит уже самому Теренцию, который, по сообщению античного комментатора, отошел здесь от менандровского ориги-

нала. Для Рима тенденция «Братьев» Менандра была неприемлема, и римский поэт считал нужным дать некоторый реванш Демее, представителю начала строгости. Мораль пьесы Теренция, очевидно, в том, что и принцип Демеи и принцип Микиона являются односторонними, что правильная линия лежит где-то посередине.

О методах обработки греческих пьес у Теренция мы лучше осведомлены, чем о способе работы Плавта. На помощь приходят здесь указания Доната, отмечающие важнейшие отклонения Теренция от его оригиналов, и свидетельства самого автора в прологах к его комедиям.

Прологи посвящены почти исключительно литературной полемике. Теренцию пришлось столкнуться с сильной оппозицией, исходившей от школы Цецилия (стр. 304). Молодого поэта упрекали в свободном обращении с подлинниками, главным образом в контаминации, распространяли слухи, будто он не является действительным автором своих комедий. Прологи, в которых Теренций отвечает своим противникам, представляют собой один из наиболее ранних документов римской литературной критики. Очень любопытны взгляды этого времени на самостоятельность творчества: перевод новой пьесы с греческого рассматривался как оригинальное произведение, но использование того, что уже получило латинскую обработку, считалось «воровством», литературным плагиатом.

Теренций защищает контаминацию, ссылаясь на примеры Невия, Плавта и Энния, и прямо называет те пьесы, которыми пользуется для обогащения основной фабулы. Так, «Андриянка» составлена из двух комедий Менандра — «Андриянки» и «Перинфянки», в Менандровского «Евнуха» введены фигуры из «Льстеца» того же автора, «Братья» основаны на Менандре, но сцена, в которой Эсхин отбивает девушку сводника, взята из Дифила. Однако Теренций проводит контаминацию так, чтобы она не нарушала целостности сюжета и последовательности характеров; не следуя в точности ходу действия греческой пьесы, он сохраняет структурный тип последовательно развивающейся драмы и тем самым воспроизводит стиль оригинала.

Динамический момент, совершенно незначительный в ранних пьесах («Андриянка», «Свекровь», «Сам себя наказывающий»), впоследствии усиливается («Евнух», «Формион», «Братья»); автор, повидимому, считал необходимым сделать некоторую уступку привычкам и вкусам публики. Нарушения иллюзии, частые у Плавта, оказываются устраненными из пьес Теренция. У него нет обращений к зрителям во время действия, не бывает смешения римских бытовых черт с греческими. Когда Теренций встречается в греческих пьесах специфически местные черты, он или совсем обходит их или заменяет чем-либо нейтральным, но не специфически римским.

Музыкальная сторона комедии у Теренция значительно упрощена по сравнению с его римскими предшественниками. Сложных лирических партий, которые любил Плавт, у Теренция уже не встречается, и это также является приближением к строгой форме менандровской комедии. В ведении диалога Теренций избегает шутовства или грубости. По примеру Менандра он придерживается стиля обдуманной речи, и противники посылали ему упрек в «сниженности»; язык Теренция — язык образованных кругов римского общества, становящийся нормой «чистой» латинской речи.

По замечанию античного комментатора Эвантия (V в. н. э.), комедии Теренция отличаются замечательным чувством меры: «они не поднимаются до высот трагедии, но и не опускаются до пошлости мима».

Заслуживает внимания одна особенность драматургии Теренция. Как мы знаем (стр. 206), античная комедия не создавала тайн для зрителя. То, что действующим лицам становилось известным лишь после заключительного «узнания», сообщалось публике уже заранее, в прологе, и комедия строилась так, чтобы зрителя забавляли ложные пути действующих лиц. У Теренция мы впервые наблюдаем отход от этой драматургической традиции. Все его пьесы, кроме «Братьев», заключают в себе момент «узнания»; между тем Теренций отказывается от экспозиции в прологе, оставляет зрителя в неведении относительно того, что неизвестно еще самим действующим лицам, и стимулирует его интерес к развязке. Действительное положение вещей разъясняется лишь постепенно, а в такой пьесе, как «Свекровь», зритель вплоть до последнего действия не располагает данными, позволяющими предугадать финал. В этом отношении приемы Теренция приближаются к технике новоевропейской драмы. Неизвестно, кому это нововведение принадлежит, самому ли Теренцию или каким-нибудь позднейшим представителям новоаттической комедии; основной образец Теренция, Менандр, не мог послужить здесь источником, так как Менандр отнюдь не отказывался от экспозиционного пролога и, судя по сохранившимся отрывкам, охотно к нему прибегал.

Спокойные и серьезные комедии Теренция не имели большого успеха на римской сцене. Его рассматривали как римскую параллель к Менандру, но признавали, что он не сумел подняться до художественного уровня своего аттического образца. Цезарь, например, отмечал у Теренция отсутствие «силы» и называл его «полу-Менандром». Его ценили, главным образом, как стилиста, за изящество и чистоту языка. Интерес римской школы к стилистическому искусству Теренция спас для нас не только его собственные произведения, но и ряд античных комментариев к ним. Свою ценность стилистического образца Теренций сохранял и в Средние века. В X в. германская монахиня Гротсвита составляла пьесы на библейские темы, воспроизводя при этом стиль Теренция; подражание ставило себе целью заместить оригинал, вытеснить любовные комедии языческого автора из монастырского чтения. В позднейшей европейской драме сюжеты пьес Теренция обновлялись сравнительно редко. Мольер использовал «Формиона» для «Проделок Скапена», а «Братьев» — для «Школы мужей». Теренций был интересен в первую очередь своей архитектуроникой; драматургическая техника новоаттической комедии была известна в Европе только по пьесам Теренция. Особенно значительна была его роль в XVIII в., в период оформления буржуазной драмы. Теоретики «слезной» комедии, «серьезного» комического жанра, ссылались на Теренция, как на своего предшественника (Дидро), а Лессинг дал в «Гамбургской драматургии» подробный разбор «Братьев», считая их образцовой комедией.

### 5. Театральное дело в Риме

В Риме, как и в Греции, драматические представления были связаны с культом. Они являлись одним из видов «игр», устраивав-

шихся во время различных празднеств. Наряду со сценическими играми, давались цирковые (главным образом скачки и езда на колесницах, к которым присоединялись и гимнастические состязания, как то: бег, борьба, кулачный бой и т. п.) и гладиаторские. Регулярный характер имели ежегодные «государственные игры», число которых значительно возросло в конце III в. (стр. 291). Почти все они включали в свой состав драматические представления.

На «римских» играх (в сентябре), «плебейских» (в ноябре), «Аполлоновых» (в июле), «Мегалезийских» (в честь Великой матери богов, в апреле) ставились трагедии и комедии; на играх Флоры (в конце апреля), сделавшихся ежегодными с 173 г., давались мимические представления, допускавшие, впрочем, и на других играх. Мим еще долгое время оставался внелитературным, но как театральный жанр он стал прививаться в Риме с конца III в.; мимы разыгрывались и самостоятельно и в качестве интермедий. Продолжала сохраняться на римской сцене и старинная ателлана. После представления трагедий обычно давалась короткая «заключительная пьеса» — ателлана, или мим; архаическая традиция требовала, чтобы праздничный день получал веселое завершение.

Количество ежегодных государственных игр от начала II в. до конца республиканского периода почти не увеличилось, но продолжительность их сильно возросла. «Римские» игры справлялись, например, в конце республики в течение 16 дней (4—19 сентября), «плебейские» занимали 14 дней (4—17 ноября); в итоге — на одни сценические представления уходило до 48 дней в году, причем спектакли шли с раннего утра до вечера. К регулярным играм присоединялись, однако, и внеочередные, государственные или частные. Игры давались то во исполнение обета богам, произнесенного магистратом, то по случаю освящения храмов и других сооружений, наконец во время триумфов и при погребениях видных лиц. В последнее столетие республики устройство пышных игр стало одним из средств приобретения популярности, орудием для продвижения по лестнице выборных государственных должностей; количество и роскошь зрелищ еще более возросли в период империи. Посещение игр было бесплатным и общедоступным. Частные игры происходили за счет организаторов; государственные находились в ведении магистратов и финансировались из казны, но с ростом пышности игр средства, отпускаемые государством, становились уже недостаточными, и магистратам приходилось расходовать суммы из личных средств. Затраты эти, однако, с лихвой окупались, когда магистрат достигал должностей, дававших право на управление провинциями.

Программа сценических представлений, выбор пьес, наем актеров, оборудование помещения для игры, пока не было постоянным театром, — все это лежало целиком на распорядителе игр. На практике, разумеется, магистрат не входил лично во все детали, а сговаривался с каким-нибудь антрепренером. Все комедии Теренция были поставлены, например, антрепренером Амбивием Турпионом, который сам играл при этом главные роли. Не смущаясь отдельными неудачами, он настойчиво знакомил публику с произведениями молодого поэта.

Римские сценические игры, по крайней мере во времена Плавта и Теренция, не имели характера поэтических состязаний, но отличившаяся труппа получала от магистрата некоторую премию. Зависело

это в значительной мере от приема, который оказывали пьесе зрители, и в Риме быстро распространился обычай клаки.

Театральное сооружение имело сперва временный характер. На площади воздвигались подмостки, а публика стоя глядела на игру. В начале II в. стали отделять для сенаторов часть площади перед сценой, и знатные зрители могли сидеть на креслах, принесенных из-дому рабами. Попытки построить постоянный театр наталкивались, однако, на противодействие консерваторов. Завоеватель Греции, Л. Муммий, впервые воздвиг для своих триумфальных игр (146 г.) полное театральное помещение, с местами для зрителей, но это были временные деревянные сооружения, которые после игр сносились. Лишь в 55 г. до н. э. Рим получил свой первый каменный театр, выстроенный известным полководцем Гнеем Помпеем. Римские театры строились по образцу греческих, но с некоторыми отклонениями. Места для зрителей возвышались рядами над орхестрой, составлявшей правильный полукруг; однако и орхестра являлась частью зрительного зала: она была отделена для сенаторов. Этот «сословный» принцип размещения зрителей получил дальнейшее развитие в 67 г. до н. э., когда закон Росция предоставил первые 14 рядов над орхестрой для второго привилегированного сословия — всадников. Как и в греческом театре эллинистического времени, актеры играли на высокой эстраде, но римская эстрада была ниже и шире греческой и соединялась боковыми лестницами с орхестрой. Это устройство напоминает южноиталийскую сцену флиаков, которая, вероятно, оставила свои следы в архитектуре итальянских, а затем и римских театров. Во второй половине II в. в римском театре был введен по эллинистическому образцу занавес, который в отличие от современного опускался вниз перед началом представления и подымался по его окончании. Количество механических приспособлений к этому времени успело значительно возрасти по сравнению с аттическим театром V в. Театр попрежнему оставался без крыши, но в I в. стали расстилать для защиты от солнца пурпурное полотно.

В римском театре установились свои традиции. Так, исполнение арий («кантиков») делилось между актером, ограничивавшимся пантомимой, и специальным «певцом», которому принадлежала вся вокальная часть под аккомпанемент флейт. Римские актеры первое время ограничивались гримом и только в конце II в. стали прибегать к маске греческого типа.

Женские роли трагедий и комедий исполнялись, как и у греков, мужчинами; актрисы выступали только в мимах. Социальное положение актеров было невысоким. Для римского гражданина актерское ремесло считалось «бесчестием»; ему разрешалась любительская игра в фольклорной ателлане, но актерство, как профессия, сопряжено было с лишением многих гражданских прав.

## 6. Проза. Катон

Профессиональные литераторы, с деятельностью которых мы до сих пор знакомимся, работали исключительно в области поэзии; «Эвгемер» Энния — единственное прозаическое произведение эллинизированной римской литературы этого времени. Искусство прозаической речи оставалось уделом знати и не переходило в литературу. Политические деятели, славившиеся красноречием, не опубликовывали ре-

чей; римская историография и публицистика ограничивалась потребностями внешнеполитической пропаганды и обращалась к эллинистической аудитории на греческом языке. Характерно поэтому, что первый видный прозаик Рима вышел из консервативного лагеря. В то время как эллинофильская группировка прибегала к услугам писателей неримского происхождения, лидер консерваторов Катон предпочел лично действовать в качестве литературного пропагандиста своих установок.

Марк Порций Катон (234—149) происходил из незнатного рода и был в среде римской аристократии «новым человеком», выдвинувшимся благодаря личным заслугам. Через всю его деятельность проходит своеобразное противоречие: защищая древнеримский уклад жизни, социальной опорой которого были мелкие свободные собственники, Катон в своей практике является уже типичным рабовладельцем-плантатором. Отнюдь не восставая против хозяйственного перелома, лежавшего в основе социальных и культурных перемен в римском обществе, он боролся с отдельными проявлениями этих перемен, с новыми методами в политике, применявшимися Сципионом Старшим, с роскошью, с эллинизацией быта. Борьба эта не отличалась последовательностью и была направлена по преимуществу против отдельных лиц. Катон привлекал к суду видных представителей нобилитета; исполняя в 184 г. обязанности «цензора», он исключил многих лиц из сенаторского сословия за неримский образ жизни. В старости Катон сблизился со своими антагонистами из группировки Сципионов на почве поддержки мелкой италийской собственности. Такая же двойственность характеризует культурную политику Катона: выступая против культурного влияния греков, он на практике подчиняется этому влиянию и даже признает полезность некоторого, не слишком углубленного знакомства с греческой образованностью.

Практичный и деловитый, Катон понимал, что древнеримская система образования, сводившаяся к умению читать и писать и к знакомству с сакральными и юридическими формулами, уже не удовлетворяет хозяйственным и политическим потребностям; но вместо обращения к греческой науке, он рекомендует собственную систему знаний, необходимых для римского деятеля, и составляет серию руководств по различным отраслям практической деятельности. Сельское хозяйство, медицина, красноречие, военное дело, юриспруденция — все это охвачено трудами Катона. Трактат «К сыну Марку» содержал своего рода энциклопедию в старинной форме наставления сыну. Античные писатели сохранили из этого трактата ряд характерных афоризмов: «Леность — мать всех пороков». «Покупай не то, что нужно, а без чего нельзя обойтись, — что не нужно, то всегда на один ас слишком дорого». «Владей предметом, слова сами последуют». У греков, по словам Катона, слова текут с губ, а у римлян идут от сердца. Оратор, по Катону, это — «добрый муж, искусный в речах». К качествам «доброго мужа» относится, помимо благонамеренного и консервативного образа мыслей, также и умение увеличивать доходы и извлекать прибыль. Трактат Катона «О земледелии», единственное целиком дошедшее до нас его произведение, представляет собой в этом отношении классический документ сельскохозяйственной экономики рабовладельческого общества.

Стилистическое искусство Катона более всего заметно в его речах, которые он сохранял и в старости обрабатывал. Сохранив-

шиеся фрагменты свидетельствуют о сильном, наглядном и богатом языке, смелом словотворчестве, о применении приемов итальянского фольклорного красноречия, соединенных, однако, с начитанностью в произведениях греческого ораторского искусства. Многие речи введены были в исторический труд, над которым автор работал последние годы жизни.

«Н а ч а л а» (Origines) Катона открывают римскую историографию на латинском языке, поскольку первые римские историки писали по-гречески. Единственным изложением римской истории по-латыни были «Анналы» Энноя, к установке которого на возвеличение отдельных деятелей Катон относился враждебно. Не хотел он быть «анналистом» и в смысле погодного изложения событий, казавшихся ему незначительными. Задача Катона — описание и восхваление обычаев предков. Два момента характерны для его повествования. Во-первых, Катон не ограничивал своего внимания Римом и излагал происхождение различных итальянских общин (отсюда заглавие «Начала»); во-вторых, он старался умалчивать об именах отдельных деятелей и заменял собственные имена указанием занимаемой должности — «консул», «трибун». На собственную особу автора умолчание это, однако, не распространялось. Не прибегая к методу фиктивных речей, обычному у греческих историков, Катон вводил в историческое повествование свои действительные речи. Изложение доводилось до самого года смерти автора. Для истории итальянских общин Катону пришлось привлекать греческие источники; противник греческой образованности пользовался ими не только широко, но даже с излишним доверием.

Оппозиция Катона против греческого культурного влияния оказалась опровергнутой в его же собственной деятельности. Легенда, восходящая к эллинофильским аристократическим кругам, изображает Катона идеальным римлянином, воплощением всех римских «доблестей», и добавляет, что в старости Катон изменил свое отрицательное отношение к греческой культуре.

#### ГЛАВА IV

### ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕДНЕГО ВЕКА РЕСПУБЛИКИ

#### 1. Римское общество и культура последнего века республики

Со второй половины II в. до н. э. Рим вступает в полосу острой социальной борьбы, а затем и гражданских войн. Восстания рабов (136 и 104 гг.), движение в пользу передела государственной земли, руководимое Гракхами (133 и 121 гг.), позорный провал аристократического военного командования в конце II в., «союзническая война» (91—88 гг.), доставившая италикам права римского гражданства, гражданская война (87—82 гг.) и аристократическая диктатура Суллы (82—79 гг.), огромное восстание рабов под руководством Спартака (73—71 гг.), «заговор Катилины» (63 г.), союз трех деятелей («триумвират») — Помпея, Цезаря и Красса для установления фактической диктатуры (60 г.), гражданская война между Цезарем и Помпеем и диктатура Цезаря (49—44 гг.), новая гражданская война после убийства Цезаря и борьба между его преемниками Антонием и Октави-

аном — таковы наиболее выдающиеся моменты социальной борьбы II и I вв., приведшей к крушению республиканского строя в Риме и установлению римской империи (30 г. до н. э.).

Полисная форма римского государственного устройства оказывалась в противоречии с потребностями огромного рабовладельческого государства, нуждавшегося в более широкой социальной базе, чем совокупность «римских граждан», и с полным разложением полисных отношений внутри самого Рима. Рост крупного помещичьего хозяйства имел своим последствием обезземеление мелкого крестьянства, которое не могло конкурировать с рабовладельческим землевладением. Неудача проектов передела государственной земли, предложенных Гракхами с целью восстановления крестьянского землевладения, знаменовала поражение старых взглядов на полисную собственность: государственная земля в пределах Италии была объявлена частной собственностью своих владельцев.

Расслоение в среде римского рабовладельческого общества достигло весьма значительных размеров. Рабовладельческая верхушка, сенаторское сословие, представляла собой типичную олигархию. Она монополизировала руководящие политические должности, которые открывали вместе с тем широкую возможность присвоения военной добычи и ограбления провинций. Уже во II в. в ее рядах наступило моральное разложение. Распадаясь на ряд мелких, враждующих между собой группировок и клик, верхушка эта была солидарна в одном — в стремлении отмежеваться от менее «знатных» представителей своего класса и не пускать в свою среду «новых людей». Между сенатским «нобилитетом» и вторым цензовым сословием «всадниками» имелись существенные разногласия. Задачей оппозиции было поэтому ослабить значение сената и перенести центр тяжести политической жизни в народное собрание. Образовались две партии, сенатская («оптиматы») и «народная» («популярны»); но интересы оппозиционных слоев были разноречивы, и коалиции, возникавшие между ними, имели временный характер.

На другом полюсе рабовладельческого класса находился так называемый «пролетариат»,<sup>1</sup> т. е. непродуцированные обезземеленные слои, которые жили раздачами и подачками нобилей, отдавали им свои голоса на выборах, поставляли человеческий материал для наемных армий или для банд на службе у аристократии. Эти деклассированные массы требовали своей, хотя бы и небольшой доли в доходах, извлекаемых из эксплуатации рабов и провинциального населения.

Как указывает Маркс, «... в древнем Риме классовая борьба происходила лишь внутри привилегированного меньшинства, между свободными богачами и свободными бедняками, в то время как огромная производительная масса населения, рабы, служила лишь пассивным пьедесталом для этих борцов».<sup>2</sup> И положение римского общества было тем более сложным, что «пьедестал» время от времени начинал сильно шататься.

<sup>1</sup> Античный термин «пролетариат» соответствует современному «люмпен-пролетариату». Маркс цитирует по этому поводу «меткое замечание Сисмонди: римский пролетариат жил за счет общества, тогда как современное общество живет за счет пролетариата» (Предисловие ко 2-му изд. «18 брюмера». Соч., т. XIII, 1, 1936, стр. 313).

<sup>2</sup> Там же.

Для обогащения верхушки и содержания непроизводительного населения требовались новые завоевания. Разложение римской республики протекало на фоне лихорадочной экспансии, захвата эллинистических государств Азии и продвижения на север, в Галлию и Германию. Старую крестьянскую армию пришлось заменить теперь профессиональной армией наемников, которая легко становилась орудием в руках полководцев, щедро вознаграждавших своих солдат военной добычей, деньгами и землей. Аристократия вынуждена была мириться с тем, что полководцы набирали собственную армию, получали полномочия на ряд лет и становились самостоятельными властителями. Республиканский строй одно время еще держался на соперничестве между полководцами, но в конце концов должен был уступить место военной диктатуре.

Широкий промежуточный пласт между верхушкой римского общества и его деклассированными низами, некогда бывший опорой римского могущества, по мере развертывания гражданских войн отходил от активной политической борьбы. Эта социальная группа не ожидала для себя значительных выгод от победы той или иной из борющихся сторон и рисковала своим небольшим достатком при слишком активной поддержке той стороны, которая оказалась бы побежденной. Известный политический консерватизм, обращенный к прошлому и страх перед будущим, неизжитое доверие к традиционному, освященному веками государственному строю сочетались здесь с равнодушием к актуальным политическим спорам; индифферентизм этот становится особенно заметным в последние десятилетия республики.

В обстановке распада полисных отношений и крушения республиканского строя идеологическая жизнь Рима усложнилась. Культурная борьба вокруг вопроса об эллинизации отошла в прошлое. Противоречие между традиционной идеологией и изменившимися социальными отношениями отчетливо вскрылось во время Гракхов. Законопроект Тиберия Гракха о переделе земли, юридически безупречный и вполне соответствовавший древнеримским правовым представлениям, вызвал возмущение собственников как «несправедливый». Отношения собственности не укладывались уже в старые идеологические рамки. У идеологов рабовладельческой верхушки мы находим теперь резкое противопоставление «писаного права» и «справедливости», или естественного права, и нормы «естественного права» обосновываются греческими учениями. Дуализм «гражданского права» и «права народов» (стр. 287—288) отныне исчезает: эллинистические правовые принципы, лежавшие в основе «права народов», проникают во внутриримские отношения и приводят к новой переработке римского права («преторское право») в соответствии с потребностями развитого рабовладельческого общества. Архаический «формализм» древнеримского миросозерцания окончательно преодолевается.

В этом процессе следует особо отметить значение двух отраслей греческой идеологии, сделавшихся источниками новых умственных течений в римском обществе. Это — греческая философия и греческая реторика.

В первой половине II в. дисциплины эти представлялись еще опасными новшествами. Так, в 161 г. философы и преподаватели реторики были изгнаны из Рима. Когда в 155 г. в Рим приехали в качестве послов руководители афинских философских школ и высту-

пали с публичными чтениями, старик Катон принял меры к тому, чтобы сенат поскорее выслушал этих послов и не затягивал их пребывания в Риме. Наступившее вскоре разложение традиционной морали в государстве и семье повысило, однако, интерес к греческим философским учениям; романофильски настроенная верхушка греческого общества шла навстречу этому интересу и приспособляла свои теории к потребностям римского нобилитета. Греческий историк Полибий (около 201—120 гг.), проживший ряд лет (167—150 гг.) в Риме в качестве заложника и близкий к Сципиону Младшему, стал первым теоретиком римского мирового господства. Он объяснял успехи Рима совершенством римского государственного строя, в котором, якобы, смешаны надлежащим образом все три формы правления (монархия, аристократия и демократия), устанавливавшиеся государствоведческой теорией греков. Согласно Полибию, простые, не смешанные, формы правления неизбежно вырождаются, переходят одна в другую и находятся в постоянном, строго детерминированном круговороте, а смешанная форма, осуществленная в Риме, создает идеальное государственное равновесие и является незыблемо прочной. В этом учении римский нобилитет получил теоретическое обоснование того традиционного государственного устройства, на страже которого он стоял. В кругу Сципиона Младшего устанавливалась связь греческой науки и философии с идеологическими запросами римской знати. Пригодная для этой цели философская система была создана Панэтием (около 180—110 гг.), основателем так называемой «средней Стои». В этой эклектической философии, представлявшей собой объединение стоицизма с теориями Платона и Аристотеля, суровая мораль древней Стои была смягчена. Место «совершенного» мудреца заняли «стремящиеся» к мудрости и добродетели аристократы духа. Резко индивидуалистическая концепция «самодовлеющей» личности и тяга к созерцательности устранены из этой философии. Панэтий исходит из понимания человека как индивида, который связан с мировым целым и от «природы» обладает социальным инстинктом; «добродетель» проявляется в деятельной жизни, направленной на общее благо. Приспособленный для Рима вариант эллинистической философии отличается, таким образом, положительным, оптимистическим жизнеощущением и не включает в себе элементов усталой отрешенности от мира; последователи Панэтия находили в его системе научное обоснование тех гражданских «доблестей», которые считались традиционно присущими римскому аристократу. В римской державе, охватывающей весь известный грекам культурный мир, воплощен идеал мирового, космополитического государства. Экспансия Рима находит оправдание в том, что единое мировое государство осуществляет божественное единство разума на земле. Служить своей деятельностью такому государству, жертвовать собой ради него — нравственная обязанность, но власть имущие, к которым обращено учение Панэтия, должны сознавать также свои обязанности по отношению к низшим, щадить побежденных, иметь сочувствие к рабам, должны проникнуться стремлением к мудрости и добродетели. Умственное и нравственное развитие, которого требует эта система, римляне называли «человечностью», *humanitas*.

Круг Сципиона Младшего, испуганный обезземелением крестьянства, ростом торгово-ростовщического капитала и моральным разложением аристократии, находил в этой философии теоретическое

обоснование своей политики. Вместе с тем, указывая индивиду на связи, объединяющие его с божественным мировым целым, стоик вводил в систему этого целого индивидуальную природу, наравне с общечеловеческой, как проявление мирового разума. Личность получала у Панэтия свои права. Одним из элементов «справедливости» является «пользование общим как общим, собственным как собственным». Отсюда делался и непосредственный практический вывод о неприкосновенности частной собственности, и греческий философ услужливо снабжал своих римских заказчиков теоретическими аргументами против аграрных законопроектов Гракхов. Учение Панэтия, продиктованное запросами римских оптиматов, стало их философией и нашло популяризатора в лице последнего видного идеолога сенатской партии Цицерона. Общественное значение стоицизма в Риме не ограничивается, однако, созданием философии для нобилитета; стоик более ригористического направления Блоссий был теоретическим руководителем Тиберия Гракха. Вслед за Стоей в Рим стали проникать и другие философские системы. Для нарастающего в последние десятилетия республики общественного безразличия характерно распространение эпикуреизма, который получил блестящее выражение в философской поэме Лукреция и наложил значительный отпечаток на литературу начала империи. С другой стороны, время падения республики создавало благоприятную почву для развития религиозно-мистических настроений; ими окрашена система Посидония (135—51), ученика и преемника Панэтия.

В I в. знакомство с философией сделалось в кругах римской знати уже признаком хорошего тона; молодые люди нередко заканчивали свое образование поездкой в Афины для занятий в философских школах. Но по существу философия оставалась уделом немногих. То умственное развитие, которого требовала новая культура, достигалось реторическим обучением. Риторика стала актуальной в Риме в обеих своих функциях — и как теория красноречия и как популярное изъяснение основ этики рабовладельческого общества. В связи с наступившим обострением социальной борьбы чрезвычайно повысилась роль народного собрания и судов, а тем самым и политическое значение ораторской речи. Отход от традиционных норм «писаного права» требовал умения рассуждать на суде о справедливом и несправедливом, разбираться в мотивах человеческого поведения. Реторическая школа обучала искусству говорить на всевозможные темы — от теоретических проблем философии и естествознания до конкретных вопросов текущей судебной практики. Реторическое обучение стало поэтому необходимой составной частью аристократического образования. Оно проходило на греческих образцах; лишь затем приступали к упражнениям в составлении речей по-латыни. Такая двуязычность делала реторику доступной лишь сравнительно узкому кругу. В противовес этой аристократической традиции «народная» партия выдвинула «латинских реторов», основывавших свое обучение исключительно на латинских образцах. Какое политическое значение придавалось реторике как воспитательной системе и орудию влияния на массы, видно из того, что нобилитет в 92 г. предпринял гонение против «латинских реторов; оно осталось, однако, безрезультатным.

Памятником движения «латинских реторов» является так называемый

мая «Реторика к Гереннию», трактат неизвестного автора из партии популяров, составленный вскоре после 89 г. Это — первое подробное изложение эллинистическо-римской риторической системы, дошедшее до нас. Ошибочно приписанный Цицерону, трактат этот сохранился в числе его произведений.

Вслед за философией и риторикой в Риме начинает развиваться наука. По образцу эллинистической филологии создается римская филология, издаются и комментируются древние тексты. Особенно продуктивной была ученая деятельность Марка Теренция Варрона (116—27), автора огромного числа трактатов по языку, литературе и древностям Рима. Сведения о ранней римской литературе, которые мы встречаем у позднейших авторов, восходят главным образом к Варрону; ему же мы обязаны фиксацией литературного наследия Плавта (стр. 292). На основе стоической философии приобретает научный характер и римская юриспруденция.

Рим в I в. до н. э. уже стоит на уровне современной ему греческой культуры и даже влияет на нее, предъявляя ей свои запросы. Возникающее единство эллинистическо-римской культуры очень заметно в области художественного вкуса. С конца II в. Рим — один из центров эллинистического искусства. В искусстве Рима получают отражение самые различные эллинистические стили — сначала грандиозно-патетический стиль Пергама и Родоса, а затем строгая, несколько суровая чистота линий аттической школы и изящная легкость александрийского искусства.

Разнообразие и борьбу стилей мы находим и в сфере литературы. Ее развитие в рассматриваемый период характеризуется тремя основными моментами.

1) Литература перестает быть инородным ростком, робко выступающим с чужеземной тематикой. Она актуализируется, и художественное слово становится орудием политической борьбы. Соответственно меняется социальный облик римского писателя: это — уже римляне, очень часто видные политические деятели. В среде римской знати, прошедшей через риторическую школу, начинает развиваться даже известная склонность к литературному дилетанству.

2) Преобладают прозаические жанры, и литературная борьба ведется главным образом вокруг вопросов прозаического стиля. Первый век до н. э. — период расцвета римской прозы; в это время создается классический литературный язык Рима, так называемая «золотая» латынь.

3) Развитие римской литературы ведет к дальнейшему сближению с литературой эллинизма, сперва с различными ответвлениями эллинистической прозы, а в последние десятилетия республики и с александрийской поэзией.

С точки зрения традиционной периодизации римской литературы (стр. 276), рассматриваемый нами отрезок времени захватывает конец «архаического» периода и начало «золотого века». Памятники, относящиеся к концу «архаического» периода, дошли только в фрагментах; с наступлением «золотого века» мы имеем уже многочисленные цельные произведения почти всех видных римских писателей.

## 2. Литература на рубеже II и I вв. до н. э.

Литературный перелом, которым ознаменован конец II в., обнаруживается прежде всего в актуализации тематики. Политическая

злободневность становится темой литературного изложения, и в Риме появляется публицистика. Римские государственные деятели перестают удовлетворяться той литературной продукцией, которую поставляли для них выходцы из другой среды, и сами берутся за перо. Они выступают с памфлетами, с политическими отчетами в виде мемуаров или автобиографий; входит в обычай публикация речей. Гай Гракх излагает программу реформ в форме «послания», Сулла составляет историю своей жизни. Обострившаяся социальная борьба в корне меняет, таким образом, отношение верхушки общества к литературному труду. Быстро растет историография, в которой публицистические задания переплетаются с художественными. Привычный в античной историографии прием введения «речей» открывал широкие публицистические возможности, и римские историки свободно переносили в прошлое политические лозунги своего времени. Вместе с тем история в античных условиях была не столько наукой, сколько одним из видов художественного повествования, и допускала известную долю вымысла в целях занимательности изложения. Первые два века республики, о которых сохранилось мало точных сведений, представляли особенно благодарную почву для рассказа, расцвеченного вымыслом, и борьба плебеев с патрициями изображалась в красках, заимствованных из живой современности.

Актуализация, приближение к римской жизни замечается и в области поэзии.

Менее всего затронута была этим переломом трагедия, сохранявшая свою традиционную тематику. Последний классик римской трагедии — Акций (родился в 170 г., умер после 90 г.). Его драмы отличались патетичностью и обилием риторически обработанных речей и «словесных состязаний». Мастер возвышенного стиля, Акций дорожил, однако, и внешним действием, богатством эпизодов, пышностью постановок. Он исходит из сюжетов греческих трагедий и самостоятельно перерабатывает их. Все же и у Акция чувствуется остро пульсирующая политическая жизнь Рима. Часто изображаются «тираны» и кары, которые их постигают. Трагедия на римскую тему «Брут» изображала падение царской власти и установление республики. Поставленная в 30-х гг. II в., когда Сципион Младший являлся фактическим руководителем всей римской политики, пьеса эта была остро актуальна, и своей актуальности она не потеряла через 90 лет, когда ее возобновили в год убийства Цезаря. Трагедии Акция долго держались в репертуаре римского театра, но после него трагедия теряет свое значение одного из ведущих жанров и становится излюбленным литературным упражнением «ученых» дилетантов.

Проникновение римской тематики в комедию приводит к некоторой трансформации жанра. «Паллиата», комедия плаща, сменяется «тогатой» (*comœdia togata*), комедией тоги, в которой действуют уже не греки, а римские персонажи, в местном костюме и с латинскими именами. Действие происходит в Италии, но чаще всего не в самом городе Риме, а на улицах маленьких латинских городков, разыгрывается перед лавочками («тавернами») латинских ремесленников (отсюда другое название — *comœdia tabernaria*, «комедия таверны»). Комедия тоги во многих отношениях примыкает к паллиате, но перенесение действия на почву Италии повлекло за собою изменение типажа и сюжетов. Римские нравы не

позволяли выводить раба, торжествующего победу над хозяином, и в силу этого устранился один из наиболее распространенных сюжетов греческой комедии. Ряд изменений связан с тем, что в Италии женщины вели менее замкнутый образ жизни, чем в Греции. По заглавиям («Падчерица», «Золовки», «Тетки», «Дочь, родившаяся после смерти отца», «Юристка» и т. п.) и фрагментам видно, что женским персонажам в тогате уделено много места, и это по большей части не гетеры, а гражданки, маленькие обывательницы с их семейными и бытовыми конфликтами. Любовь перенесена в сферу свободных граждан и подается на фоне бытовых отношений латинского городка. Социальное неравенство влюбленных, браки против воли родителей, несправедливые семейные подозрения — обычные темы комедии тоги, которая продолжает линию «трогательной» комедии Теренция. Завершается действие, конечно, торжеством добродетели и семейным примирением. По отзыву Сенеки, тогаты «отличаются серьезностью и занимают промежуточное место между трагедиями и комедиями»; они приближались, повидимому, к тому жанру, который в Новое время получил название «семейной драмы». Откликов на большие политические события во фрагментах нет. Из поэтов тогаты наибольшей известностью пользовался А ф р а н и й (конец II в.), но дошли фрагменты и других авторов (Титиния, Атты). Время расцвета тогаты — конец II и начало I в., период Гракхов и Суллы.

С начала I в. интерес к серьезной драме ослабевает. Система римских массовых зрелищ приспосабливается ко вкусам деклассированного и беспринципного люмпен-пролетариата, составлявшего основной контингент зрителей. Любимым зрелищем становятся гладиаторские игры. В качестве местной формы фарса создается литературно обработанная ателлана (стр. 283), комедия постоянных масок. Она ставилась после трагедий как заключительная пьеса. Для ателланы, как и для тогаты, характерна итальянская тематика, но с уклоном в сторону низменного. Действие происходит в низших слоях (крестьяне, рабы) и среди подонков общества (преступники, проститутки). Постоянные маски выступали в различных ситуациях, например дурень Макк в роли «воина», «трактирщика», даже «девушки», старик Папп в качестве «земледельца» или «кандидата, провалившегося на выборах». Ателлана сохраняла черты карнавальная игры с ее грубой эротикой, обжорством и потасовками, но вместе с тем допускала больше политической вольности, чем серьезная драма. В ателлане высмеивались верхи общества с их греческой образованностью и философскими теориями, но в целом она не возвышалась над уровнем беспринципного фарса.

К концу республиканского периода преобладающим сценическим жанром становится эллинистический мим (стр. 210), который господствует затем на римской сцене в течение всего периода империи.

Наиболее ярким документом актуализации поэтической тематики в конце II в. является, однако, римская сатира, первый поэтический жанр римлян, не имевший точного соответствия в греческой поэзии.

С термином «сатира» (точнее — «сатура», «смесь») мы уже встречались как с заглавием сборника полудидактических, полуразвлекательных стихотворений Энния (стр. 306). Такого же типа сборник издал затем и Пакувий. Свое позднейшее значение обличительного жанра сатира получила в творчестве Луцилия.

Гай Луцилий (умер в 102/101 г.) — первый римский поэт, вышедший непосредственно из рабовладельческой верхушки, но его биография свидетельствует уже о разложении старой аристократической этики и о росте индивидуалистических тенденций. Крупный собственник, владелец поместий на юге Италии и в Сицилии, человек с аристократическими родственными связями, Луцилий избегает государственных должностей, открывающих доступ в сенат, и довольствуется «всадническим» цензом. Он желает «оставаться Луцилием» и не соглашается променять свою независимость на какие-либо блага. Брак он отвергает как обузу. Мировоззрение Луцилия оформлялось под философскими влияниями: он поддерживал личные сношения с афинскими философами, и глава скептической «новой Академии» Клитомах посвятил Луцилию трактат, в котором излагал взгляды основателя школы, Карнеада, на теорию познания. Политические симпатии и культурные интересы влекли Луцилия в окружение Сципиона Младшего, под начальством которого он служил во время осады Нуманции (в Испании, 134/133 г.). Разделяя взгляды сципионовского кружка, Луцилий резко выступал против представителей других политических группировок.

Творчество Луцилия примыкает к тому сатирическому жанру «серьезно-смешного», который культивировался в популярно-философской литературе (стр. 236). Пародия, ямбография, диатриба, послание, сатирические повествования в жанре Мениппа — составные элементы стиля Луцилия; рассуждения на отвлеченные темы сливаются воедино с анекдотами, сценками, с живым диалогом. Некоторые стихотворения имеют повествовательную канву — собрание богов, путешествие, пир, а отдельные сцены нередко напоминают типические ситуации «новой» комедии и мима. Но вместе с тем творчество Луцилия порождено бурной обстановкой конца II в. и является орудием политической и культурной борьбы. Поэт стремится не к отвлеченной, типизирующей трактовке, а изображает индивидов, своих современников, под их реальными именами. В направленности на обличение и осмеяние отдельных лиц античные критики видели наиболее характерную особенность Луцилия и сближали его в этом отношении с «древней» комедией. Другая особенность сатиры Луцилия, отличающая ее от популярно-философской литературы, состоит в исключительном пользовании стихотворной формой. Луцилий начал с привычных в ямбографии и комедии ямбо-трохеических размеров, но затем остановился на гексаметре.

Политическая, морально-философская или бытовая тематика, разработка темы в «серьезно-смешном» стиле с упором на осмеяние отдельных лиц, стиховая, преимущественно гексаметрическая форма — таковы отличительные черты «Смешанных стихотворений» («Сатур») Луцилия; они стали основополагающими для всего жанра римской «сатиры».

Луцилий много писал. Античность знала 30 книг его «сатур», и от них сохранилось около тысячи фрагментов. Фрагменты эти, однако, очень незначительны по величине и лишь в немногих случаях можно составить себе более или менее вероятное представление о целом. Так, одна из сатир содержала своего рода литературную программу. Луцилий пишет не для масс, его дидактика обращена к верхушечным слоям и рассчитана на средний уровень их образованности. Он не хочет иметь своими читателями ни «ученейших»,

ни «неучей». Сатира эта построена в форме диалога: собеседник рекомендует Луцилию обратиться к более невинной тематике исторического эпоса, но поэт отвергает эти темы, как не отвечающие его личным склонностям; он хочет писать «от сердца». Столь же отрицательно относится Луцилий и к мифологическим сюжетам. Как это обычно в популярно-философской литературе, он издевается над мифологическими чудовищами трагедий и охотно пародирует высокий стиль своего современника Акция. В другой сатире он прославляет философию, которая освобождает человека от предрассудков и страстей.

По содержанию сатиры весьма разнообразны. Большое место занимают моральные темы. Луцилий рассуждает об истинной и ложной дружбе, о корыстолюбии и воздержности, об удовлетворенности и зависти, о роскоши, обманах, притворстве и добродетели. Моральное разложение аристократии давало богатый материал для иллюстрации отвлеченных положений римскими бытовыми примерами. В духе сципионовского кружка Луцилий ополчается против корыстолюбия и взяточничества, против грекомании. Неоднократно возвращается он к вопросам любви и брака, полемизируя, между прочим, с цензором 131 г. Метеллом, который произнес речь в защиту брака, как социального института. Целая серия юмористических бытовых зарисовок содержалась в сатире, описывавшей путешествие поэта в Сицилию. Наряду с этим трактуются литературные темы, даже учено-философские, например вопросы грамматики. Наибольшей резкости сатира Луцилия достигает там, где речь идет о политических антагонистах. Позднейшие римские сатирики единогласно свидетельствуют о том, что Луцилий «бичевал город», нападая «и на вельмож и на народ». Одну из его политических сатир удалось в общих чертах восстановить. Она представляет собой повествование о «совете богов», пародирующее «Анналы» Энния. Боги собрались на совет по вопросу о том, можно ли еще спасти государство и народ Рима. Порядок ведения заседания соответствует формам, принятым в римском сенате. По докладу председательствующего Юпитера выступают различные боги, но все они в затруднении: римское общество охвачено пороками — корыстолюбием и изнеженностью, жадной роскоши. Даже прорицатель Аполлон бессилен помочь, и заседание превращается в препирательство между богами. Выход из положения указывает, повидимому, обожествленный основатель Рима — Ромул: для спасения Рима необходимо погубить Лентула Лупа, первоприсутствующего в римском сенате, наглеца, обжору и мота. Сатира эта, напоминающая иногда стиль Мениппа, написана вскоре после смерти Лупа (около 123 г.), политического врага сципионовской группировки.

Противник «высоких» жанров, трагедии и эпоса, Луцилий избегает высокого стиля и старается приблизиться к обыденной речи. Следующий крупный сатирик Рима, Гораций, считал стиль Луцилия небрежным и упрекал своего предшественника в чрезмерной быстроте работы и недостаточной отделке формы. Луцилий, будто бы, «диктовал в час двести стихов, стоя на одной ноге». Тем не менее Луцилий в течение долгого времени находил многочисленных литературных поклонников, ценивших его силу, страстность и остроумие. Однако в созданном им сатирическом жанре не скоро появились у него видные продолжатели. Составлением сатир занимался в первой половине

IV в. знаменитый римский ученый Марк Теренций Варрон, но это не были произведения в стиле Луцилия. Варрон писал «Менипповы сатиры» (стр. 236) с характерным для них смешением стихов и прозы и с преобладанием отвлеченных тем, получавших подчас фантастическое повествовательное обрамление.

Актуально-политическая тематика, определившая собой облик сатир Луцилия, нашла наиболее полное художественное выражение в римском красноречии, быстрый рост которого является важнейшим литературным событием всего рассматриваемого нами периода. В обстановке кризиса римской республики политическое красноречие приобрело огромное значение, но не меньшую роль играла и судебная речь, поскольку судебные процессы зачастую имели ярко выраженный политический характер; в красноречии находили свое отражение как изменившаяся этика, так и изменившееся правосознание римского общества (стр. 319 сл.). Развивающийся спрос на риторическое обучение привел к тому, что римское красноречие стало перестраиваться на греческий лад. Цицерон, нарисовавший в своем трактате «Брут» историю римского красноречия, считает консула 137 г. Эмилия Лепида Порцину первым римским оратором, у которого уже заметны «блеск греков, периодическая речь и художественный стиль». Крупнейшими ораторами конца II в. признавались братья Гракхи, в особенности младший из них, Гай Гракх. Оба Гракха были уже учениками греческих учителей красноречия. В темпераментной патетике Гракхов, от которой сохранились лишь немногие отрывки, уже наблюдается ориентация на азиатский (стр. 230 сл.) стиль с его короткими ритмизованными фразами; Гай Гракх обычно даже сопровождал флейтист, который подавал ему тон во время речи. Взволнованному стилю соответствовала бурная жестикация. До манерности, свойственной греческим ораторам эллинистического времени, римляне все же не доходили; их красноречие оставалось реальным воздействием на массы и имело к тому же за собой долгую местную традицию.

### 3. Цицерон

Синтез римской и греческой культуры, подготовлявшийся длительным процессом эллинизации Рима, получил литературное воплощение в многостороннем творчестве Марка Туллия Цицерона (106—43). Адвокат, политический деятель и блестящий писатель, последний значительный идеолог римского республиканского строя, обосновывавший его с помощью греческих политических теорий, Цицерон является вместе с тем крупнейшим мастером красноречия, и его деятельность стала основоположной для всего последующего развития латинской прозы. Значение Цицерона как стилистического образца, как признанного в потомстве классика ораторской речи, способствовало относительной сохранности его богатого литературного наследия даже в те периоды, когда идейная сторона цицеронианизма не вызывала к себе интереса. Пятьдесят восемь речей, серия трактатов по риторике и философии, наконец, около 800 писем — таков состав дошедших до нас произведений Цицерона, превосходящий по своему объему все, что сохранилось от какого-либо римского писателя (если не считать христианских авторов, находящихся уже на грани Средних веков). Это импозант-

ное наследие далеко не является полным, — античность знала до 150 речей, не дошедшие до нас философские произведения и письма, — тем не менее, благодаря многочисленным автобиографическим высказываниям и обилию писем, в том числе писем к близким друзьям, Цицерон представляет собой одну из лучше всего известных нам фигур древности.

Будущий лидер сенатской партии был «новым человеком» для римской знати. Марк Туллий Цицерон, родившийся 3 января 106 г. до н. э., происходил из всаднического сословия и был уроженцем латинского городка Арпина. У родителей имелись, однако, столичные связи, открывавшие им доступ к влиятельным деятелям из круга оптиматов, в том числе к известнейшим ораторам начала I в. Крассу и Антонию. Желая подготовить своих сыновей, старшего Марка и младшего Квинта к государственной деятельности, родители переселились в Рим; по совету столичных покровителей мальчики получили образование у греческих учителей. Из этой школы Цицерон вынес хорошее знакомство с классической литературой греков, с Гомером, драмой и ораторами.

По римскому обычаю, молодой человек, готовившийся к политической или адвокатской карьере, проходил практическую «выучку на форуме», т. е. слушал ораторов и знакомился с правом, присутствуя при юридических консультациях какого-либо известного специалиста. Руководителем Цицерона в этой области был престарелый Сцевола, один из младших членов ципионовского кружка; после его смерти Цицерон примкнул к другому Сцеволе, племяннику предыдущего, знаменитейшему юристу своего времени. И тот и другой Сцевола находились под влиянием философии Панэтия (стр. 320 сл.). Интерес к философии пробудился и у Цицерона. В 88 г., во время войны с Митридатом, романофильски настроенные руководители афинских философских школ бежали в Рим, и Цицерон имел возможность слушать Филона, главу так называемой «новой Академии»; скептическая позиция Филона в теоретических вопросах философии и его склонность к эклектике пришлись по душе молодому римлянину, которого в философии интересовала преимущественно этика, а также «диалектика», т. е. искусство спора и аргументации. Одновременно с этим Цицерон упражнялся в составлении фиктивных речей («декламаций») по-гречески и по-латыни, сочинял поэмы, переводил с греческого в прозе и в стихах; перевел он, между прочим, астрономическую поэму Арата (стр. 212). Практическим красноречием заниматься не приходилось, так как во время междоусобий начала 80-х гг. суды бездействовали.

Свою адвокатскую деятельность Цицерон начал в конце 80-х гг., при диктатуре Суллы. В предшествующие годы гражданской войны погибло много известных ораторов, и на римском форуме блистал молодой оптимат Гортенсий, который был только на 8 лет старше Цицерона, представитель «азиатского» стиля в красноречии. Этого же стиля придерживается в своих первых речах и Цицерон, соперник и — в эти годы — политический противник Гортенсия. Аристократическая диктатура ущемляла интересы и политическое влияние «всадничества», с которым Цицерон был тесно связан; он находился, таким образом, в некоторой оппозиции к нобилитету и склонен был заигрывать с демократической партией. Уже в первой, дошедшей до нас речи (за Квинкция, 81 г.), произнесенной в гражданском про-

цессе по имущественному спору, мы встречаем выпады против нобилитета, злоупотребляющего своими правами и влиянием. Крупным успехом Цицерона была защитительная речь за Секста Росция (80 г.). Во время сулланских «проскрипций» (объявлений противников вне закона) был убит богатый гражданин Росций. Родственники, бывшие во вражде с ним, воспользовались смутной обстановкой для того, чтобы с помощью фаворита Суллы, вольноотпущенника Хрисогона, внести задним числом имя убитого в проскрипционные списки и завладеть его имуществом. Против несколько придурковатого сына Росция, который был его законным наследником, они возбудили обвинение в отцеубийстве. Дело было нелегким. Нормальные уголовные суды были только что восстановлены, и общественное мнение требовало строгих приговоров; кроме того, в исходе процесса было заинтересовано столь влиятельное лицо, как Хрисогон. Ни один из известных ораторов не брал на себя защиты обвиняемого. Для молодого Цицерона представился удобный случай приобрести адвокатскую известность. Он разоблачил темные махинации Хрисогона и показал, что убийство, вероятнее всего, было совершено теми самыми людьми, которые затем извлекли из этого выгоду. Вместе с тем, не затрагивая лично Суллы, он дал сдержанную, но сильную критику сулланского режима. Обвиняемый был оправдан.

После смелого выступления в деле Росция, пребывание в Риме могло казаться для Цицерона небезопасным. В следующем году он отправляется вместе с братом Квинтом в длительное путешествие по Греции и Малой Азии, используя это время для пополнения своего риторического и философского образования. Огромное впечатление произвели на него Афины, город, в котором «куда ни ступишь, попадешь на историческое место»; он слушал здесь Антиоха Аскалонского, преемника Филона по руководству «новой Академией». Большое значение для формирования Цицерона как стилиста имело пребывание на Родосе и занятия у известного родосского учителя красноречия Аполлония Молона, с которым Цицерон имел возможность познакомиться еще в Риме. Демократический Родос был единственным из эллинистических государств, где сохранялось политическое красноречие, и родосская ораторская школа занимала срединное место между «азиянцами» и «аттикистами» (стр. 230—231). Цицерону пришлось здесь переучиваться для того, чтобы отойти от «азиянских» привычек в стиле и ораторской манере. «После двух лет, — пишет он впоследствии в трактате «Брут», — я вернулся не только более изощренным, но почти совершенно изменившимся».

Адвокатская деятельность Цицерона по возвращении в Рим (79 г.) сделала его имя широко известным, и, по мере того как он достигал минимального возраста, предписываемого законом для занятия государственных должностей, его на эти должности избирали. Избранный в 76 г. на должность квестора (по финансовому ведомству), он провел 75 г. в провинции Сицилии и оставил своим личным бескорыстием хорошую память у провинциалов. Когда сицилийцы в конце 71 г. пожелали возбудить судебный процесс против наместника Верреса, разграбившего их провинцию, они обратились к Цицерону с просьбой выступить обвинителем. Здесь опять предстояло громкое политическое дело, которое должно было разбираться в двух сессиях в начале 70 г. Хотя судьи принадлежали к сенатор-

скому сословию, и защитником Верреса был знаменитый Гортенсий, обвинительный материал, собранный Цицероном, оказался настолько внушительным, что Веррес уже после первой сессии предпочел не доводить дела до окончательного судебного разбирательства и воспользовался правом римского гражданина уйти в добровольное изгнание. Цицерон, однако, опубликовал свой материал в форме пяти речей против Верреса, как бы предназначенных для второй (в действительности не состоявшейся) сессии, и издал их вместе с двумя речами, произнесенными во время предварительной стадии процесса. Обращенные своим острием против олигархии оптиматов, речи эти дают исключительно яркую картину хищнического управления провинциями, произвола всесильных наместников, круговой поруки внутри римской знати. Разложившемуся нобилитету Цицерон противопоставляет талантливых и энергичных «новых людей». В усиленном подчеркивании этого последнего момента ясно видны и личные мотивы, руководившие честолюбивым автором. Ко времени опубликования речей против Верреса демократической партии удалось провести некоторые реформы, восстанавливавшие до-сулланский государственный строй, но Цицерон отнюдь не был демократом, и в господстве сената его больше всего тревожила замкнутость нобилитета, уже в течение нескольких десятилетий не допускавшего ни одного «нового человека» к высшим должностям. Против оптиматов направлена и первая политическая речь Цицерона, произнесенная уже не на суде, а в народном собрании в 66 г., когда автор занимал должность претора (руководителя судебного ведомства). Дело шло о предоставлении Помпею чрезвычайных полномочий для войны в Малой Азии. Аристократия опасалась подобных полномочий, но они соответствовали пожеланиям «всадничества», заинтересованного в финансовых операциях на Востоке. В речи о назначении Гнея Помпея полководцем Цицерон поддерживал, таким образом, финансовых дельцов, но это уже один из последних актов его оппозиции по отношению к нобилитету. Радикализация масс, которые выдвинули требование новых земельных наделов и отмены долговых обязательств, толкала его в консервативный лагерь, целью его политики становится создание блока между сенатом и всадниками, «согласие сословий». В этой обстановке популярная фигура Цицерона оказывается подходящей ширмой для знати. При поддержке нобилитета он избирается консулом на беспокойный 63 г., неуклонно защищает интересы собственников и за подавление так называемого «заговора Катилины» получает прозвание «отца отечества». Личная роль Цицерона в событиях его консулата безмерно преувеличена им самим; в последующих произведениях он постоянно возвращается к своим «заслугам» 63 г. с самохвалством, необычным даже для весьма либеральных на этот счет античных нравов; он ищет историков и поэтов, которые описывали бы его «деяния», а затем, не найдя для себя достойных прославителей, сам сочиняет поэмы «О своем консульстве» и «О своем времени». Поэмы эти до нас не дошли, и их почти никто не цитирует, кроме самого автора. Из речей, произнесенных Цицероном в должности консула, наибольшей известностью пользуются 4 речи против Катилины.

Цицерон на некоторое время сделался одним из влиятельнейших людей Рима, но это продолжалось недолго. Фактическое господство вскоре перешло к «триумвирам», Помпею, Цезарю и Крассу, и Цице-

рону стало грозить опасное обвинение в незаконной казни некоторых сторонников Катилины. Он растерялся и, не получив достаточной поддержки от своих новых друзей из стана оптиматов, отправился в 58 г. в изгнание. Письма этого времени свидетельствуют о полном упадке духа. Правда, уже в 57 г. последовало возвращение в Рим, но триумвиры дали на это свое согласие лишь при условии, что Цицерон не будет противодействовать их планам. Речь за Сестия (начало 56 г.) еще была своего рода политическим манифестом, в котором автор изъяснял свои симпатии к умеренным оптиматам и к традиционному государственному устройству, но эта речь вызвала неудовольствие Помпея и Цезаря. Свобода Цицерона оказалась стесненной. «Если я говорю о государственных делах то, что должно,—пишет он в апреле 56 г. своему другу Аттику,—меня считают помешанным, если то, что нужно,—раболепным, если молчу—пригнетенным и пленником». В интимных письмах Цицерон открыто признает полное крушение своих политических планов. В адвокатской деятельности ближайших лет он оказывается, по существу, орудием в руках триумвиров, защитником их агентов на судебных процессах, и с жаром отдается литературной работе, которая предоставляла ему больше свободы и давала возможность хоть несколько оправдаться перед общественным мнением. Так, в большом диалоге «Об ораторе» (55 г.), несмотря на сравнительную отдаленность темы от современных вопросов, политические установки автора дают себя чувствовать на каждом шагу. В 54 г. Цицерон начинает работать над трактатом «О государстве», в котором прославляется римский государственный строй; причину его упадка автор видит в моральном разложении знати и рисует не без элементов автопортрета образ идеального деятеля аристократической республики. Выпустить этот трактат в свет Цицерон решился только в 51 г., когда окончательно наметился союз Помпея с нобилитетом.

В 51 г. Цицерон был отправлен проконсулом в провинцию Киликию (в Малой Азии). На этом посту он проявил такое же бескорыстие, как в свое время в Сицилии, и сумел приобрести известную популярность в войске; после победы над несколькими горными племенами воины провозгласили его «императором» (почетный титул, присуждавшийся римскому полководцу после крупного военного успеха). В Италию он вернулся в конце 50 г., накануне разрыва между Цезарем и Помпеем и гражданской войны. И та и другая сторона желала привлечь его в свои ряды; Цицерон долго колебался и, после неудачных попыток посредничества между враждующими партиями, присоединился к оптиматам и уехал в Грецию к Помпею, хотя лично не доверял ему и не верил в успех его дела. Поражение Помпея при Фарсале (9 августа 48 г.) побудило Цицерона отказаться от дальнейшей борьбы. Он отплыл обратно в Италию, и Цезарь легко примирился с ним. Однако в годы диктатуры Цезаря политическая деятельность была для Цицерона закрыта; он лишь изредка выступал с речами перед Цезарем в пользу бывших помпеянцев. Очень велика зато литературная продуктивность этих лет. В римской прозе, стал распространяться так называемый «аттикистический» стиль, и к новому направлению принадлежали многие молодые друзья Цицерона, в том числе Брут, будущий убийца Цезаря. Полемике с «аттикистами» посвящены риторические трактаты «Брут», излагающий исто-

рию римского красноречия, и «О р а т о р» — о совершенстве стиля. За риторическими произведениями последовал ряд философских трактатов. Римская литература почти не имела еще художественной философской прозы, и Цицерон поставил себе целью заполнить этот пробел. В короткий срок он выпускает целую серию произведений, охватывающих различные вопросы теории познания, метафизики и этики и знакомящих римскую публику с важнейшими направлениями эллинистической философии.

После убийства Цезаря (15 марта 44 г.) для Цицерона снова наступил период политической активности. Став во главе сенатской партии, он вел активную и одно время успешную борьбу против Антония, считавшего себя преемником Цезаря, и поддерживал в противовес ему племянника Цезаря Октавиана. Литературным памятником этой борьбы остались «Ф и л и п п и к и» против Антония, получившие свое заглавие от речей Демосфена против Филиппа (стр. 181), четырнадцать речей, написанных с большой силой и страстностью и представляющих собой последний значительный документ римского республиканизма. Когда Октавиан примирился с Антонием и вступил с ним в союз (так называемый «второй триумвират»), Цицерон, по категорическому требованию Антония, был внесен в первый же проскрипционный список. 7 декабря 43 г. агенты Антония настигли Цицерона и убили его; Антоний распорядился выставить отрубленную голову Цицерона на ораторской трибуне римского форума.

В своей государственной деятельности Цицерон был неудачлив и недалковиден. К исторической обреченности его промежуточной «соглашательской» позиции в гражданской войне Рима присоединялась и личная непригодность к руководящей политической роли, на которую он всегда претендовал. Нерешительный в самые ответственные моменты, безмерно тщеславный и легко поддающийся временным настроениям, он часто терял чувство политической реальности и плохо разбирался в людях. Налет отвлеченного доктринерства характерен для всего его мировоззрения. В своих теоретических трудах Цицерон выступает как последний представитель идеологии лучших времен античного общества: он оптимистически расценивает возможности человеческой «природы» и считает всестороннее развитие индивида благотворным для общества. По убеждению Цицерона, полисная гражданственность вполне совместима с широкой самостоятельностью отдельного гражданина, и именно это убеждение, несколько несвоевременное для его эпохи, вызывало огромный интерес к взглядам Цицерона у идеологов Ренессанса и Просвещения.

Цицерон был одним из образованнейших людей своего времени, но он не был самостоятельным мыслителем, да и сам не приписывал себе философской оригинальности; он признавал свои трактаты компиляциями, в которых ему принадлежит только стилистическое оформление. Философские и риторические произведения его чаще всего имеют диалогическую форму и построены по типу аристотелевских диалогов (стр. 185). Инсценировке диалога обычно предшествует авторское введение, разъясняющее задачи трактата; изложение противоположных точек зрения дается в форме больших связанных речей. Действие перенесено в римскую обстановку; персонажи диалога — либо фигуры сципионовского круга, либо деятели начала I в., иногда, наконец, сам Цицерон и его друзья. В философских трактатах нередко излагаются взгляды различных школ. Выступает эпику-

реец, стоик, наконец, приверженец Академии, к которой причислял себя сам автор. Впрочем, Цицерон не является последовательным сторонником какой-либо философской системы. Он — эклектик. Эклектические тенденции, свойственные многим направлениям греческой философии II—I вв., проявляются у Цицерона в еще более сильной степени, чем у его греческих учителей. Следуя «новой» Академии в теоретических вопросах, он приближается к стоикам, особенно к Панэтию, в области практической этики. Резко отрицательная позиция наблюдается только по отношению к философии Эпикура, которая отталкивает римского государственного деятеля своей аполитичностью. Поскольку оригинальные произведения эллинистических мыслителей почти все утеряны, подробные пересказы Цицерона во многих случаях являются основным или даже единственным источником для ознакомления с трактовкой различных философских проблем в отдельных школах, а по легкости изложения и изяществу стиля он, разумеется, далеко оставляет за собой профессиональных философов эллинизма. Немаловажной заслугой Цицерона является также создание философской терминологии на латинском языке, и для римской философской прозы было чрезвычайно благоприятным, что у колыбели ее стоял такой стилист, как Цицерон.

В теории познания Цицерон принимает скептические взгляды Академии, отвергая достоверность знания и считая, что приходится довольствоваться только вероятными решениями вопросов (так называемый «пробабиллизм»; *probabilis* — «вероятный»). Эта установка освобождает от необходимости строго следовать какому-нибудь учению и открывает широкие эклектические возможности. На практике скептицизм обращается в консерватизм. Так, например, в вопросе о богах (трактат «О природе богов»): Цицерон опровергает доказательства существования богов, приводившиеся эпикурейцами и стоиками, но дает своим выводам не атеистическую, а только агностическую формулировку, — существуют ли боги, неизвестно, но государственную религию необходимо охранять. Характерно, что представителем скептической точки зрения является у Цицерона член верховной жреческой коллегии понтификов; для идеологических основ рабовладельческого общества теоретическое сомнение не представляет ни малейшей опасности. Один практический вывод все же вытекает отсюда: добродетель не от богов, она — собственность человека. Более решительную позицию занимает Цицерон по отношению к сверхъестественному: он начисто отвергает всевозможные чудеса, предзнаменования, гадания («О гадании»), самую идею предопределения («О роке»). В противовес абсолютному детерминизму стоиков он защищает принцип свободы воли и полной ответственности человека за его действия. Добродетель врождена нам как задаток, который нуждается в развитии и усовершенствовании с помощью разума. Человеческая природа не испорчена, и добродетель состоит в разумном и незаинтересованном развертывании природных влечений («О высшем благе и высшем зле»). Вопросы практической этики Цицерон рассматривает во многих произведениях («Тускуланские беседы», «Катон старший», «Лелий» и др.), полнее всего в трактате «Об обязанностях». Трактат этот, составленный в древнеримской форме поучения сыну, излагает этику Панэтия (стр. 320 сл.); она иллюстрируется многочисленными примерами из римской современности и государственного опыта самого Цицерона.

С особенной интенсивностью подчеркнут принцип неприкосновенности частной собственности: «государства основаны, главным образом, с той целью, чтобы охранять частную собственность»; демократы, проектирующие передел земли или снятие долгов, «потрясают основы государства», уничтожая согласие между гражданами и нарушая их естественные права. Философия становится, таким образом, теоретической базой для политики. Цицерон ощущает себя наследником традиций сципионовского кружка, взглядов Полибия и средней Стои. В диалоге «О государстве» воспроизводится теория Полибия о совершенстве римского «смешанного» строя с поправками, основанными на учении Панэтия; главным действующим лицом, носителем взглядов автора, является Сципион Младший. Диалог этот, сохранившийся далеко не полностью, имеет развернутое художественное обрамление и заканчивается, по образцу «Государства» Платона, своего рода «мифом», так называемым «сновидением Сципиона», с картиной блаженства в космических просторах, которое ожидает идеального государственного деятеля. Стоическая теория естественного права лежит в основе незаконченного диалога «О законах»; он служит как бы продолжением трактата «О государстве» и представляет собой попытку систематического изложения различных отраслей римского права. Не все философские произведения Цицерона сохранились. Большое впечатление производил в древности не дошедший до нас «Гортенсий», которым открывалась серия философских трактатов, задуманных Цицероном в последние годы жизни: это был призыв к изучению философии по типу аристотелевского «Протрептика» (стр. 185), составленный с большой силой убеждения и в яркой художественной форме.

Как теоретик красноречия Цицерон не удовлетворяется школьными правилами реторики. В молодости он начал было составлять риторическое руководство в обычном стиле греческих учебников, но оставил этот труд незаконченным. В диалоге «Об ораторе» мы находим гораздо более широкое понимание задач красноречия. Беседа о красноречии имеет политическое обрамление. Она отнесена к 91 г., ко времени, непосредственно предшествующему всплеску гражданских войн. С точки зрения Цицерона, это — последние дни лучших времен республики. Действующие лица — лидеры сенатской партии, собравшиеся обсудить политическое положение в предвидении грядущих «несчастий государства». Такая связь красноречия и политики не случайна, ибо «у всякого свободного народа, особенно в мирных и спокойных государствах, всегда процветало и властвовало красноречие». Для Цицерона оратор — прежде всего государственный деятель, а не судебный крючкотвор или школьный декламатор; в программу подготовки оратора входит поэтому, сверх школьной реторики, вся та сумма знаний, которая необходима для политической деятельности. В определении объема этих знаний Цицерон противопоставляет две точки зрения, носителями которых являются у него главные участники диалога, знаменитые римские ораторы предыдущего поколения, Красс и Антоний; Антоний, представитель традиционной точки зрения, ограничивает задачи оратора искусством публичной речи на судебные и политические темы; Красс, устами которого говорит сам Цицерон, ставит более высокие цели и намечает программу ораторского образования, основанную на изучении философии. Совершенные речи — те, которые поднимают частный

вопрос до уровня общих принципов. Для того чтобы разбираться в проблемах поведения, — а это постоянно приходится делать оратору даже в узкой сфере судебно-политических вопросов, — для того чтобы овладеть искусством диспута и всестороннего развития каждой мысли, для того, наконец, чтобы приспособлять речь к условиям аудитории и момента, для всего этого нужна этика, логика, психология, т. е. философское образование. Для того чтобы уметь иллюстрировать речь подходящими примерами, нужно знакомство с историей и поэтической литературой. Совершенный оратор — человек высокой культуры и обширных знаний. В этих условиях теряет смысл ограничение красноречия судебно-политической тематикой, и оно становится универсальным искусством прозаической речи. Участники диалога, отнесенного к 91 г., все время оговариваются, что они рисуют идеал, которого еще никто не достиг, но который вполне достижим, и читатель легко догадывается по весьма прозрачным намекам, что идеал уже достигнут и получил воплощение в лице автора трактата.

Цицерон лишь в ограниченной мере является сторонником фиксированных риторических «правил». Тип речи зависит, по его мнению, от обстановки, в которой она произносится, и допускает поэтому самые разнообразные оттенки. В этом пункте Цицерону под конец жизни пришлось столкнуться с резкой оппозицией, исходившей от римских «аттикистов». Они требовали от оратора стилистического постоянства, которое отражало бы моральную личность (так называемый «этос») говорящего, рекомендовали простоту, ясность и твердость речи. Полемизируя с аттикистами в трактатах «Брут» и «Оратор», Цицерон выставляет противоположное требование: совершенное красноречие состоит в искусстве одинаково владеть всеми типами речи, установленными традиционной риторической теорией. Перед оратором стоят три задачи — доказать свои положения, доставить наслаждение слушателю, воздействовать на его волю, и каждой из этих задач соответствует один из основных трех «стилей»: спокойный «тонкий» («низкий») стиль пригоден для убеждения; «средний» стиль, созданный софистическим красноречием, отличается наибольшим изяществом; патетическая сила «величавого» стиля увлекает и волнует слушателя. Дело ораторского такта — пользоваться по мере надобности всеми тремя стилями, но самое ценное качество оратора — владение «высоким» стилем, и Цицерон парирует доводы аттикистов ссылкой на Демосфена: величайший представитель аттического красноречия был как раз мастером взволнованной, «мощной» речи. Против тех же «аттикистов» направлен и другой стилистический постулат Цицерона, требование «обилия» (*copia*). С точки зрения содержания «обилие» состоит во всестороннем, исчерпывающем развертывании мысли. Сопоставляя Демосфена и Цицерона, известный римской ретор I в. н. э. Квинтилиан указывает, что у первого «ничего нельзя сократить», ко второму «нельзя ничего прибавить». Широко разливающееся изложение требует, со своей стороны, богатства и разнообразия выразительных средств. Очень большое значение придает Цицерон отвергнутому «аттикистами» ораторскому ритму; в трактате «Оратор» мы находим подробнейшее изложение теории прозаического ритма, в частности ритмической концовки (к л а у з у л ы) предложения и его отдельных частей (к о л о н о в).

Ораторская практика Цицерона не расходилась с его стилистическими теориями. Принцип «обилия» речи получал реальное воплощение в ритмико-синтаксическом единстве периода. Цицерон — лучший мастер периодической речи в Риме. Его период строго сбалансирован: колоны взаимно уравновешены по синтаксическому и ритмическому построению. В то время как «азианцы» стремились к богатой орнаментировке деталей, у Цицерона выразительная энергия части никогда не развивается в ущерб ясности и силе целого. Желая возможно полнее развернуть мысль и связать ее с принципиальными мировоззренческими установками, он постоянно прибегает к использованию «общих мест» морально-философского или политического характера. Рассуждения такого рода неоднократно встречаются даже в судебных речах, свидетельствуя тем самым об освобождении римского права от былого формализма. Так, в речи за греческого поэта Архия (63 г.), обвинявшегося в незаконном присвоении прав римского гражданства, центральное место занимает не юридическая аргументация, а обширное «отступление» о значении поэзии. Вся система стилистических приемов Цицерона находится в полном соответствии с его мировоззрением, для которого она создает вполне адекватное выражение. Вместе с тем в ней прекрасно отражен тот доктринерский момент, который отличает позицию Цицерона в социальной борьбе его времени. Особенно заметно это в политических речах; за пышно расцвеченными «общими местами» нередко скрывается скудость конкретного содержания, отсутствие определенной политической линии. Движение мысли подменяется привычной для античного красноречия «амплификацией» («увеличением», т. е. раздуванием) в сторону восхваления или поругания, речь становится панегириком или «инвективой» (нападками).

Подчеркивая в теоретических произведениях значение «величавого» стиля и эмоционального воздействия на слушателя, Цицерон указывал ту область, в которой его ораторский талант обнаруживается с наибольшей силой. Это признавали и современники. Когда Цицерону приходилось выступать в процессах совместно с другими защитниками, роли обычно распределялись таким образом, что на его долю выпадала заключительная, патетическая часть. Восклицания, мольбы, сопровождаемые бурными жестами, обращения к богам, фиктивные речи, вкладываемые в уста аллегорических персонажей (например «родины» в первой речи против Катилины), — всем этим арсеналом античной ораторской патетики Цицерон владеет в совершенстве и облакает его в красивую ритмизованную форму. В дружеских письмах он даже немножко подсмеивается над своей способностью импровизировать в торжественном стиле. Однако искусство его отнюдь не ограничивается только этой сферой. Постулат владения разнообразными «стилями» у Цицерона осуществлен, и он умеет менять тон на протяжении одной речи, чередовать пафос с шуткой, страстность с простотой и спокойствием. Речи, или части речей, составленные в простом («низком») стиле, отличаются живостью рисунка, остроумием, язвительностью полемики. Оратор без труда набрасывает иронический портрет противника. В процессе Мурены (ноябрь 63 г.), избранного консулом на 62 г., обвинителями выступали провалившийся на этих выборах юрист Сульпиций и известный строгостью своих нравов Катон Младший, адепт стоической философии; Цицерон высмеивает педантизм юристов и отвлеченную суро-

вость стоической этики. В остроумной и изящной речи за одаренного, но беспутного Цэлия (56 г.) дается убийственно-саркастическая характеристика виновника изгнания Цицерона, известного цезарианца Клодия, и его сестры Клодии, приобретшей в Риме не меньшую известность своими скандальными любовными похождениями. Вторая «Филиппика» (44 г.) — яркая инвектива, заклеившая Антония.

Следует, однако, иметь в виду, что ораторские сочинения Цицерона в том виде, в каком мы их читаем, не являются точной записью действительно произнесенных речей. Методы стенографической записи уже были известны в Риме, но автор, выпуская свою речь, как художественное произведение или как публицистический памфлет, подвергал ее более или менее значительной обработке. Речь за Миллона (52 г.), организатора банд для сенатской партии, была издана в совершенно измененном виде, и находившийся в изгнании Милон будто бы заметил, что он не был бы вынужден лакомиться устрицами в Массилии (Марсели), если бы Марк Туллий говорил на суде то же, что в опубликованном произведении. В некоторых случаях «речь» представляет собой только литературную форму: речи для второй сессии в процессе Верреса или вторая «Филиппика» в действительности никогда не произносились.

Образцом стилистического искусства Цицерона являются также его письма. Он умеет разнообразить свой слог в зависимости от адресата, и личность корреспондента создает каждый раз новые стилистические оттенки. Цицерон писал легко и быстро, и, несмотря на то, что ему приходилось вести обширную корреспонденцию, многие письма достигают довольно внушительных размеров. Сохранившиеся 4 сборника его переписки («К брату Квинту», «К Аттику», «К Бруту» и смешанный сборник «Писем» к различным адресатам) содержат 774 письма, но это составляет не более половины того, что было издано в античности. Вся эта корреспонденция относится к последним 25 годам жизни Цицерона, т. е. к тому времени, когда он был уже известным человеком, и адресаты сохраняли его письма. Незаменимые как исторический источник для последних десятилетий римской республики, письма Цицерона ценны также и тем, что раскрывают личность автора с совершенно необычайной для античных условий полнотой. Особенно любопытны в этом отношении письма к Титу Помпонию А т т и к у. Этот крупный финансовый делец, ближайший друг Цицерона и издатель его произведений, был его неизменным советником во всех жизненных положениях, и Цицерон, имевший основания считать свое собственное чувство реальности недостаточным, всегда искал поддержки в трезвом и практическом суждении друга. Судя по откровенности, с которой он высказывается в письмах к Аттику, переписка эта не была рассчитана на опубликование, чего нельзя сказать о многих других письмах Цицерона. Письмо уже издавна укрепилось в античной литературе как специфический жанр, имевший особые стилевые законы, и форма письма является подчас только литературным приемом. Одно из писем, адресованных брату, представляет собой в сущности трактат об управлении провинциями. Сам Цицерон в 44 г. подготовил публикацию небольшого сборника своих писем. В этом деле ему помогал его литературный секретарь, вольноотпущенник Тирон; после смерти Цицерона Тирон продолжал собирать его письма, и материалы Тирона частично легли в основу дошедших до нас сборников.

Гораздо менее интересны поэтические опыты Цицерона. Как почти всякий образованный человек этого времени, он в известной мере владел стихом, но поэтического дарования у него не было, и его стихотворения, переводные и оригинальные, не поднимаются выше уровня стилистических упражнений. В соответствии со своей общей мировоззренческой установкой Цицерон был «классицистом». К новым течениям в римской поэзии, ориентировавшимся на александрийскую школу, он относился враждебно и предпочитал старых поэтов, Энния, Пакувия, Акция.

Язык латинской прозы получает у Цицерона не только художественную полировку, но и небывалую еще гибкость, способность выражать разнообразные оттенки сложных мыслей. Литературной латыни II в. свойственны были многочисленные колебания грамматической системы, неуклюжесть синтаксиса, пестрота лексики, широкое употребление иностранных (главным образом греческих) слов. Язык Цицерона отличается тщательно дифференцированным лексическим отбором, строгостью грамматических норм, плавным и прозрачным построением периода.

Античная критика очень высоко расценивала роль Цицерона в создании стиля латинской прозы, и его язык в сущности составляет норму так называемой «классической» латыни.

Ни один древнеримский писатель не имел такого значения в истории европейской культуры, как Цицерон. Литературные деятели последних лет республики и начала империи относились к нему, правда, сдержанно: характер цicerоновского красноречия был для современников неразрывно связан с его компромиссной политической позицией, и личность Цицерона со всеми ее недостатками еще слишком жива была в памяти. Но уже для следующего поколения эти моменты потеряли остроту, и Цицерон был признан величайшим мастером римской прозы, имя которого стало синонимом красноречия. Даже греческая критика, обычно игнорирующая римскую литературу, делала исключение для Цицерона. В ином свете воспринималась и самая личность знаменитого оратора, который представлялся теперь последним стойким защитником римской свободы. Риторическая школа обучала искусству стиля, исходя из Цицерона, — к его произведениям составлялись комментарии и школьные пособия. Это свое значение Цицерон в полной мере сохранил и после победы христианства. Произведения Цицерона дошли до нас поэтому в очень большом количестве рукописей. Наибольший расцвет цicerонианизма относится, однако, к эпохе Возрождения. Рост самостоятельности индивида, признание ценности личных переживаний, борьба со схоластикой, — все эти тенденции Возрождения получали теоретическую базу в произведениях того писателя, который одновременно признавался непревзойденным образцом индивидуально окрашенного стиля. Письма Цицерона, многосторонне раскрывавшие личность автора, представляли в этом отношении не меньший интерес, чем его философские сочинения. На основе языка Цицерона создается «ново-латинская» гуманистическая проза, сыгравшая огромную роль в деле оформления национальных литератур народов Европы. Идейное влияние Цицерона в это время вряд ли поддается учету; его произведения, известные каждому образованному человеку, стимулировали мысль в самых различных областях литературы и науки. По свидетельству Коперника, его сомнения в правильности общепринятых

космологических представлений о вращении небесных светил **вокруг** земли укрепились в тот момент, когда он нашел у Цицерона указание на существование противоположного взгляда, на учение античного астронома Гикета о неподвижности светил и подвижности земли. Разумеется, воздействие Цицерона на европейскую мысль приходится в очень значительной мере отнести за счет его идейных источников, не сохранившихся эллинистических философов, популяризатором которых он являлся, но известную роль играли при этом и те стороны их учения, которые были продиктованы идеологическими потребностями Рима. Так, идеологов подымающейся буржуазии привлекала социальная философия средней Стои (стр. 320—321), обосновывавшая сочетание личной и имущественной самостоятельности индивида с гражданскими обязанностями. Учение это было создано греческими философами в интересах того общества, к которому принадлежал Цицерон, и у Цицерона оно получило дальнейшее развитие и истолкование в применении к конкретной политической обстановке. Моральная философия английского, а отчасти и французского Просвещения очень многим обязана Цицерону. На его изложения эллинистических систем ссылаются представители самых различных философских направлений, и деисты и скептики, в особенности же теоретики автономной морали. Следы внимательного изучения Цицерона можно найти у Локка, Толанда, Юма, Шефтсбери, Вольтера, Дидро, Мабли и многих других европейских мыслителей XVII—XVIII вв. Буржуазные революции, воскресив политическое красноречие, выдвинули значение Цицерона как ораторского образца, и пользование Цицероном очень заметно в речах ораторов французской революции, например у Мирабо и Робеспьера.

#### *4. Оппозиция против цicerонианизма. Римская историография времени конца республики*

Последние десятилетия римской республики — период распада старой республиканской идеологии. Умеренно-консервативная позиция, последним теоретиком которой был Цицерон, в 50-е гг. I в. уже не находила того сочувствия, которым она прежде пользовалась в средних слоях Рима. В обстановке развала республиканских учреждений, систематических обструкций на выборах, бездействия важнейших органов управления терялась вера в прочность и даже целесообразность традиционного государственного строя, падал интерес к политической жизни. Общественный индифферентизм получал разнообразное выражение: он проявлялся как в распространении эпикурейской философии, призывавшей «мудреца» устраниваться от управления государством, так и в мистических настроениях, в ожидании скорого «светопрествления», в увлечении астрологией и магией. И наряду с аполитизмом одних, тяга к радикальной действенности у других, искание насильственного выхода из создавшегося тупика.

Мировоззренческий поворот, связанный с разложением республики, нашел отражение и в литературе. В области прозы мы наблюдаем резкую реакцию против цicerонианизма, в поэзии создается школа, вдохновляющаяся эстетическими принципами александрийцев.

Новое направление в красноречии выступало под знаменем «а т и к и з м а» (стр. 231), как противоположности «азианизму». В то время как Цицерон требовал от оратора уметь владеть различными

стилями и приспособляться к аудитории и к условиям момента, римские аттикисты признавали только простой безыскусственный стиль, точное выражение мыслей как словесное воплощение моральной личности оратора. Искусственному позированию Цицерона они противопоставляли другую позу, позу строгой деловитости и беспощадной прямоты. Красноречие Цицерона представлялось с этой точки зрения «азианским», напыщенным и ходульным, расплывчатым в силу частых повторений одной и той же мысли, «изнеженным» в использовании таких чувственных эффектов, как ораторский ритм. Цицерон в свою очередь находил аттикистический стиль «сухим и бескровным». Лозунгом римских аттикистов было сжатое и концентрированное красноречие, избегающее пышного орнамента и ритмического построения фразы, и они видели свой стилистический образец в произведениях Лисия и Фукидида, представителей ранней аттической прозы доисократовского периода. К аттикистическому направлению принадлежали многие молодые деятели сенатской партии, в том числе и Марк Брут, будущий убийца Цезаря (ср. стр. 331).

Аттикистическое красноречие не имело успеха на римском форуме и вскоре было забыто; непосредственных памятников его не сохранилось, но стилистические установки, близкие к аттикизму, мы находим в исторических трудах Цезаря и Саллюстия.

Разносторонне одаренный, Г а й Ю л и й Ц е з а р ь (100—44) был блестящим стилистом и, несмотря на напряженную государственную и военную деятельность, даже во время походов находил досуг для литературной работы. Красноречие его высоко оценивалось и современниками и позднейшей римской критикой. Реторическое образование Цезарь получил сперва в Риме, а затем на Родосе у того же Аполлония Молона, у которого занимался и Цицерон (стр. 329), но помимо этого он был знаком с молодой еще дисциплиной — римской грамматикой и нередко любил щеголять филологическими познаниями. Изъяснению своих стилистических принципов он посвятил специальный несохранившийся трактат «К Марку Туллию Цицерону об аналогии», написанный во время галльской войны, по ознакомлении, вероятно, с трактатом Цицерона «Об ораторе». В грамматическом споре между а н а л о г и с т а м и — сторонниками грамматического единообразия («анalogии») в языке, и а н о м а л и с т а м и, санкционировавшими обиходную речь со всеми ее колебаниями и противоречиями («аномалиями»), Цезарь принял сторону аналогистов; он не допускал, однако, произвольных новообразований во имя «анalogии» и предлагал придерживаться того единообразия, которое уже достигнуто в обиходной речи. Редкие и необычные слова, архаизмы и неологизмы, грамматические формы, отклоняющиеся от единообразного типа, — все это должно быть устранено из языка. «Отбор слов — начало всякого красноречия». Цезарь выступает таким образом в защиту простого, но «чистого» языка, заходя гораздо дальше в своих пуристических требованиях, чем Цицерон. Древние называли такой стиль «изысканным» и находили, что Цезарь достиг «удивительного изящества речи, к которому он особенно стремился» (Квинтилиан).

Сохранились два произведения Цезаря — «З а п и с к и о г а л л ь с к о й в о й н е» и «З а п и с к и о г р а ж д а н с к о й в о й н е». «З а п и с к и о г а л л ь с к о й в о й н е» повествуют в семи книгах о военных операциях автора в Галлии, которую он покорил и присоединил к римскому государству, и об его экспедициях в Германию и

Британию. Каждая книга посвящена событиям одного года, и «Записки» в целом охватывают 58—52 гг. до н. э. Изложение отличается чрезвычайной простотой и на первый взгляд может показаться безыскусственным, но безыскусственность эта вполне сознательна. Произведение преследует апологетические цели. Деятельность Цезаря в Галлии вызвала многочисленные нарекания, и его политические противники пользовались этим для того, чтобы восстановить против него общественное мнение. «Записки» должны были оправдать действия автора. В строго обдуманном изложении читателю внушается мысль, что война в Галлии была направлена исключительно на защиту законных интересов Рима и союзных с ним племен. Целесообразность своих операций Цезарь обосновывает простыми и ясными доводами, умело приноровленными к уровню политических и религиозных представлений среднего римлянина, для которого страны, лежащие к северу, составляли совершенно неведомый еще мир. В отношении фактической стороны повествования Цезарь старается избежать прямой лжи, но часто действует методом умолчания. О неудачах, о нарушениях общепринятых в древности норм международного права он вовсе не упоминает или говорит глухими намеками, понятными лишь при очень внимательном чтении. Личность Цезаря выступает при этом, конечно, в весьма привлекательном свете: он — прекрасный военачальник, энергичный, мужественный, быстро разбирающийся в самых трудных положениях, внимательный к подчиненным; вместе с тем он — кроткий, снисходительный человек, который лишь изредка оказывается вынужденным применить суровые меры по отношению к вероломному неприятелю. Деловой тон рассчитан на то, чтобы создать у читателя впечатление полной объективности. С этой же целью выбрана литературная форма «записок». «Записками» (commentarii) назывались произведения, не претендующие на художественную отделку, собрания сырого материала без всяких риторических прикрас. О себе автор все время говорит в третьем лице. Лишь изредка, например в заключительной части труда, когда изображается падение Алезии, последнего оплота галльской независимости, Цезарь позволяет себе перейти на более приподнятый стилистический тон. Но при всей своей нарочитой простоте четкое и конкретное изложение «Записок» свидетельствует о литературном искусстве Цезаря, об его умении изобразить немногими штрихами существенные черты каждой ситуации. Большой исторический интерес представляют картины общественного строя галлов и германцев; они использованы Энгельсом в «Происхождении семьи, частной собственности и государства» для характеристики родового общества. В настоящее время труд Цезаря служит обычно одним из первых подлинных памятников, к чтению которых приступают при обучении латинскому языку; эта роль «школьного» текста выпала на долю «Записок», благодаря необычайной чистоте, легкости и правильности их языка и исторической значительности содержания, поскольку они представляют собой древнейший литературный памятник для истории трех стран — Германии, Франции и Англии.

Еще более явственно выступают апологетические цели в следующем произведении Цезаря, в «Записках о гражданской войне». Изложение ведется в том же стиле, что и в первых «Записках», оно должно убедить читателя в том, что гражданская война произошла исключительно по вине противников Цезаря и что он сам

все время имел мирные намерения и только защищал поправленные права республики и народа. Над этим трудом Цезарь работал в последний год своей жизни и не закончил его, успев описать лишь события 49—48 гг.

Мемуары Цезаря были продолжены его боевыми соратниками. Авл Гиртий присоединил к семи книгам о галльской войне восьмую, посвященную военным действиям в 51—50 гг., и заполнил таким образом пробел между повествованием первых и вторых «Записок». Продолжением «Записок о гражданской войне» служат анонимные трактаты «Об александрийской войне», «Об африканской войне» и «Об испанской войне» (возможно, что первый из этих трех трактатов составлен тем же Гиртием).

К сотрудникам Цезаря принадлежал одно время и Гай Саллюстий Крисп (около 86—35 гг.).

Уроженец маленького сабинского городка, человек незнатный и небогатый, Саллюстий с молодых лет стремился к политической карьере и начал ее в рядах «народной» партии, как противник сенатской аристократии и в частности Цицерона. В 50 г. он был исключен из сената под предлогом недостойной жизни, и это обстоятельство еще более сблизило его с цезарианцами. В памфлете «Послание к Цезарю о государстве» Саллюстий призывает Цезаря возглавить борьбу против «клики нобилитета» ради «освобождения римского плебса от тяжелого рабства» и набрасывает проект реформы римского государственного строя.

Саллюстий отнюдь не сочувствует демократии и боится обезземеленных масс, развращенных безделием и праздностью. Он — сторонник господства сената, но на расширенной социальной базе, с привлечением среднезажиточных слоев к командным постам республики. Деклассированность плебса и бездарность плутократов, монополизировавших магистратуры и закрывавших доступ к ним для талантливых выходцев из других слоев, — исходные моменты критики существующего порядка у Саллюстия. Она получает, однако, и философское обоснование в противопоставлении «корыстолюбия» и «доблести»; следуя Платону, Саллюстий изображает эту антитезу как проявление извечного дуализма духа и тела. Корыстолюбие — злейший враг духа, и Саллюстий обращается к Цезарю с призывом «уничтожить вес денег»; конкретное содержание борьбы с плутократией сводится, впрочем, всего лишь к требованию устранить монополию богачей на государственные и судебные должности. Богатство не должно быть соперником доблести; к богатствам, «приобретенным доблестью», автор «Послания» относится вполне положительно. Прорыв кастовой замкнутости нобилитета, обеспечение политического влияния средних слоев, а, с другой стороны, нейтрализация римского пролетариата и устранение его от политической борьбы, — таковы основные линии реформы, осуществления которой Саллюстий ожидает от Цезаря.

Гражданскую войну Саллюстий проделал в войсках Цезаря. Возвращенный в сенат, он получил должность претора, а в 46 г. был назначен правителем провинции Африки. Деятельность его на этом посту сопровождалась не меньшими вымогательствами, чем управление других римских наместников, и Саллюстий вернулся в Рим с огромными богатствами, которые он, надо полагать, относил к категории «приобретенных доблестью». Политика Цезаря, однако, разо-

чаровала его. Цезарь не склонен был опираться на те промежуточные слои, о которых заботился Саллюстий; с другой стороны, Саллюстий оставался республиканцем и относился с недоверием к монархическим стремлениям Цезаря. Памятником этой растерянности является новое «Послание» к Цезарю, полное общих фраз и туманных намеков, но не дающее уже конкретных политических предложений. После смерти Цезаря Саллюстий не примкнул ни к одной из борющихся сторон. Он предпочел отойти от непосредственного участия в государственной жизни и в уединении приобретенных им роскошных вилл и парков посвятил себя историографической работе. Это решение свое Саллюстий мотивирует тем, что в государственной жизни Рима уже не осталось места для «доблести», между тем как деятельностью историка он может принести пользу гражданам.

Саллюстий заверяет читателей в полном беспристрастии своего изложения и охотно принимает позу неподкупного судьи и строгого моралиста. «Дух мой, — говорит он, — свободен от надежд и опасений отдельных политических партий». Такая претензия на «беспартийность» основательна лишь в том смысле, что пессимистически настроенный автор не щадит ни одной из враждующих группировок. В действительности, однако, все его труды проникнуты единой политической тенденцией: он выступает как беспощадный обличитель римского нобилитета. Вместе с тем Саллюстий — серьезный писатель с философским уклоном. В его исторических произведениях задания художественного и публицистического порядка переплетаются со стремлением осмыслить ход римской истории и объяснить причины разложения республики. Напряженный драматизм, характерный для эллинистической историографии, соединяется у него с торжественной и строгой формой изложения, ориентированной на стиль Фукидида, и с попытками философских обобщений в духе философа и историка начала I в. Посидония (стр. 237).

Свою историографическую деятельность Саллюстий начал с отдельных монографий. К этому виду исторического повествования античность предъявляла особые художественные требования. Здесь нужно было не столько последовательное изложение, сколько концентрация вокруг одного события, по возможности с единой центральной фигурой, с волнующим ходом действия и интересным финалом. Первая монография Саллюстия — «Заговор Катилины» (или «Война с Катилиной») — посвящена событиям недавнего прошлого. Центральная фигура — Катилина. Изложение открывается его характеристикой и завершается рассказом о его героической гибели. Но Катилина подан на фоне разложения римского общества, как продукт этого разложения. В стиле историко-философского обобщения Саллюстий дает схематический обзор римской истории, пользуясь теорией Платона о процессе постепенного ухудшения совершенного государства. Идеальный строй древнего Рима стал вырождаться после победы над Карфагеном благодаря росту честолюбия, а затем корыстолюбия. Последняя ступень вырождения — появление тиранов, и Саллюстий рисует Катилину в чертах, напоминающих образ тирана в «Государстве» Платона. Разложение охватило все слои римского общества, но корень зла в господстве плутократической олигархии. Из среды развращенного нобилитета вышел и Катилина. Наряду с изображением фона, перед читателем встают и отдельные образы. Для этой цели служат речи, письма, мастерские прямые характери-

стики. Этапы заговора разворачиваются как акты драмы, с несколькими основными персонажами. Фигура несимпатичного автору Цицерона оставлена без яркого освещения; в наиболее сильные моменты повествования у Саллюстия выступают другие лица. С особенным вниманием останавливается он на образах двух деятелей, которых он считает самыми замечательными своими современниками, Цезаря и Катона Младшего, «мужей, наделенных великой доблестью, но различных по характеру». Сравнительная характеристика этих двух фигур — одна из лучших страниц монографии Саллюстия. Она построена так, что каждому из антагонистов приписаны те достоинства, которых не хватало другому. Высоким качеством Цезаря, как деятеля, организатора, вождя, противопоставлена непреклонная моральная твердость Катона. Отсутствие моральной твердости — тот упрек, который Саллюстий, таким образом, бросает своему былому кумиру. Собственные мысли автор вкладывает уже в уста республиканца Катона, а не Цезаря. Тем не менее Саллюстий старается выгородить Цезаря, которого обвиняли в тайном содействии движению Катилины. Возможно, что монография о «Заговоре Катилины» содержит полемику с не дошедшими до нас мемуарами Цицерона, выпущенными после его смерти, в которых излагалась закулисная сторона событий 63 г. Во всяком случае, изложение Саллюстия резко окрашено субъективными симпатиями и не свободно от фактических передержек, хотя автор старается показать свое беспристрастие и воздать должное даже ненавистному Катилине.

В несколько более отдаленное прошлое уводит вторая монография — «Югуртинская война». Обосновывая выбор темы, Саллюстий указывает, что «тогда впервые началась борьба с высокомерием нобилитета». Действительно, скандальное поведение аристократических деятелей в борьбе с нумидийским царем Югуртой, длившейся от 111 по 106 г., было удобным материалом для показа беззакония, корыстолюбия и продажности римской знати. Ход войны излагается в связи с борьбой партий в Риме. Нобилитет даже в лице своего лучшего представителя, неподкупного, но высокомерного Метелла, оказался неспособным завершить войну; подлинным героем римского народа является демократический полководец Марий. По приемам художественного построения вторая монография близко напоминает первую. Любопытно, однако, что Саллюстий разуверился в своей схеме развития римского общества. Об идеальном строе древнего Рима больше не говорится. Гражданский мир в период, предшествующий разрушению Карфагена, истолковывается уже как результат страха перед внешним врагом. Во II в. некоторые представители нобилитета высказывались за сохранение Карфагена, как пугала, сдерживающего классовую борьбу в Риме; эту идею благотворности «страха перед пунийцами» перенимает теперь Саллюстий.

Обеим монографиям предпосланы философские вступления, в которых автор изъясняет свои взгляды на дуализм духовного и телесного. Преобладание телесного начала обрекает человека на зависимость от внешних условий, делает его жертвой случая. Человек духа, — а таким должен быть истинный государственный деятель, — поднимается над случайностями и управляет ими.

Последнее произведение Саллюстия — «История»; это уже не монография, а последовательное изложение римской истории за определенный период времени. Античные историки нередко начинали

свое повествование с того момента, до которого был доведен труд какого-либо из видных предшественников (ср. стр. 175 о «Греческой истории» Ксенофонта). Так поступил и Саллюстий. Он начал со смерти Суллы (78 г.), на которой закончил свое изложение историк Сисенна, и выпустил пять книг, охватывающих 78—67 гг. Труд этот полностью не сохранился; от него дошли только выборки речей и писем, пересказы и фрагменты. Саллюстий не скрывает уже от себя классовой борьбы в древнем Риме. Римская история представляется ему теперь в виде нескончаемых раздоров между плебсом и знатью, лишь изредка затухающих в моменты внешней опасности. В раздорах этих он видит проявление дурных свойств человеческой «природы», взгляд на которую становится все более мрачным и пессимистическим. Новый сдвиг в мирозерцании Саллюстия вызван был, вероятно, развертыванием гражданских войн после убийства Цезаря и правлением «второго триумвирата».

Произведения Саллюстия — выдающиеся памятники античной историографии. Вдумчивый и самостоятельный историк, стремящийся к осмыслению событий, отличный мастер художественного портрета, Саллюстий вместе с тем является своеобразным стилистом. Как и все аттицисты, он отходит от гармонического периода Цицерона и от ритмизованной речи; сжатый, сильный, несколько архаизованный язык, с лексическими заимствованиями у Катона Старшего, вполне соответствует усвоенной автором позе непреклонного моралиста. Но эта «саллюстианская краткость», вошедшая в поговорку, отнюдь не чуждается риторического пафоса и вся испещрена эффектными противопоставлениями. Аристократическая историография пыталась дискредитировать Саллюстия, ссылаясь на явное расхождение между словом и делом у обличителя алчности, вывезшего огромное состояние из разграбленной им провинции; литературные достоинства произведений Саллюстия не вызвали, однако, сомнений, и риторическая школа признавала его одним из классиков латинской прозы, своего рода Фукидидом римского историографического стиля. Под значительным влиянием Саллюстия сформировался впоследствии стиль другого замечательного римского историка — Тацита (стр. 469—470).

Гораздо более популярный характер имела деятельность Корнелия Непота (родился, вероятно, в конце II в., умер после 32 г.), автора многочисленных исторических книг для легкого чтения. Так, он скомпилировал для римской публики «Хронику» в трех книгах, краткое изложение всеобщей истории, в той мере, в какой она была известна античным ученым. Сохранилась часть его труда «О знаменитых людях» — ряд биографий иностранных полководцев и две биографии римских историков, Катона и известного нам по переписке с Цицероном финансиста Аттика (стр. 337), составившего несколько монографий по хронологии и генеалогии. Рассчитанные на занимательное чтение, биографии эти не утомляют читателя подробностями. Это — коротенькие жизнеописания, с приведением мелких черт и анекдотов, характеризующих изображаемое лицо, с разъяснениями иноземных нравов для широкой публики и с нехитрыми моралистическими размышлениями. Автор не скупится на прикрасы, на похвалы и порицания. Попадаются исторические ошибки, даже грубые: в биографии Мильтиада спутаны, например, два носителя этого имени и соединены в одно биографическое целое. Стиль Непота может служить образцом среднего уровня римской

прозы классического периода, и в силу своей легкости Непот использовался в школе Нового времени как автор для первоначального латинского чтения; более взыскательным художественным требованиям стиль Непота не удовлетворяет.

### 5. Лукреций

Как уже приходилось указывать (стр. 321), одним из симптомов распада полисной идеологии в Риме было распространение эпикурейской философии. О значительности эпикурейской пропаганды свидетельствует уже то обстоятельство, что эпикурейцы были первой философской школой, которая развила литературную деятельность на латинском языке, обращаясь, таким образом, к более широкой аудитории. Верные принципам школы, эпикурейцы писали просто, без реторики и без претензий на художественное изложение.

Когда Цицерон приступал к философским работам, по-латыни имелся уже ряд эпикурейских произведений, а философия Эпикура насчитывала многих видных сторонников, которых привлекала к себе та или иная сторона учения. Для дельцов из всаднического сословия, уклонявшихся от государственных должностей для того, чтобы не стеснять свободу своих финансовых операций, эпикуреизм был удобной ширмой, «философским» обоснованием отказа от политической деятельности (Тит Помпоний Аттик); ясный ум Цезаря тяготел к материалистической философии, последовательно отвергавшей суеверия и предрассудки, с которыми склонны были заигрывать другие философские школы; но особенно охотно искали успокоения в эпикурейской «безмятежности» образованные представители средних слоев, утомленные гражданской войной и бесперспективностью политической борьбы.

Центром эпикуреизма в Италии была полугреческая Кампания. Около Неаполя находилась школа Сирона, одного из виднейших пропагандистов эпикурейского учения в 50—40 гг. I в. В Кампании и Риме разрывывалась продуктивная литературная деятельность греческого поэта и философа Филодема (стр. 229). Через школу Сирона и Филодема прошли многие представители римской литературы времени перехода к империи, в том числе будущий корифей римской поэзии Вергилий, может быть также и Гораций. При раскопках в Геркулануме, засыпанном вместе с Помпеями лавой во время извержения Везувия в 79 г. н. э., была обнаружена целая эпикурейская библиотека — большое количество обугленных, далеко еще не дешифрованных свитков, — материальный памятник кампанского эпикуреизма.

В Риме эпикуреизм нашел своего поэта. Это был Тит Лукреций Кар (родился около 98 г., умер в 55 г.), автор замечательной поэмы «О природе» (или, как обычно переводят, калькируя латинское заглавие, «О природе вещей» — «De rerum natura»).

Биографические сведения о Лукреции чрезвычайно скудны. Мы ничего не знаем о его происхождении, образовании, о жизненном пути, о связях с другими представителями эпикурейского учения. По не вполне достоверному сообщению в хронике христианского писателя Иеронима Лукреций страдал периодическими припадками безумия, вызванными будто бы «любовным напитком», и кончил жизнь самоубийством; поэма его, не получившая окончательной от-

делки, была издана затем Цицероном. Автор предполагал посвятить свое произведение одному из представителей знатного рода Меммиев, но посвящение это проведено не во всех частях поэмы: Лукреций либо не довел своего плана до конца, либо отказался от первоначального намерения. Поэма была выпущена в свет с многочисленными следами своей незаконченности, с повторениями, несглаженностями и пробелами изложения.

Выбирая для философского трактата форму дидактической поэмы, Лукреций возобновляет просветительную традицию Энния (стр. 306), восходящую в свою очередь к философским поэмам древних сицилийцев (стр. 95). Для последователя Эпикура стихотворная форма изложения является несколько неожиданной. Сам Лукреций пытается оправдать ее потребностями популяризации:

Поскольку учение наше

Непосвященным всегда представляется слишком суровым  
И ненавистно оно толпе, то хотел я представить  
Это ученье тебе в сладкозвучных стихах пиэрийских,  
Как бы приправив его поэзии сладостным медом.

Но в действительности поэма Лукреция отнюдь не является только философским трактатом, переложенным в стихи и «приправленным» поэзией. Это — подлинное художественное произведение, открывающее своим четким и конкретным видением мира новую страницу в античной литературе и исполненное высокого пафоса. Лукреций выступает не как ученый теоретик, а как просветитель, страстный борец с религией и ее суевериями, провозвестник научно-материалистического мирозерцания. Освободить человечество от гнета тяготеющих над ним предрассудков, от страха перед богами и смертью — такова задача поэмы Лукреция. Предметом своего изложения он берет не этику «наслаждения» и «безмятежности», конечную цель всей философии Эпикура, а естественно-научную часть системы, направленную против веры в божественное управление миром и в загробную жизнь. Как мы знаем (стр. 193), учение Эпикура формально не является атеистическим. Боги существуют, но ведут блаженную жизнь в «межмировых пространствах» и не имеют никакого отношения к мировому процессу, совершающемуся по механическим законам. Эту же точку зрения принимает Лукреций. О политических событиях своего времени Лукреций никогда не упоминает, предпочитая уноситься мыслью в прошлое, особенно в эпоху второй Пунической войны, прославленной поэтическим дарованием Энния. Ничем не выражает он также своего отношения к актуальной политической борьбе. Этот эпикурейский индифферентизм коренится, однако, в глубокой неудовлетворенности настоящим. Лукреций говорит о современности только в общих выражениях, но по мрачности тона они не уступают уже известным нам, хотя и несколько более поздним зарисовкам Саллюстия. Алчность, борьба честолюбий, жажда власти, готовность к любым преступлениям и бесцельному кровопролитию — характерные черты современного общества в изображении Лукреция. Просветительская философия Эпикура, материалистичная в истолковании природы, оставалась глубоко идеалистичной по отношению к общественным явлениям. Источник социального зла Лукреций усматривает в ложных мнениях людей, а самым опасным из ложных мнений представляется ему страх перед смертью,

вытекающий из религиозных представлений о загробной жизни души. Согласно Эпикуру, люди гонятся за богатством, почестями и прочими мнимыми благами из-за боязни лишений, а боязнь лишений есть не что иное, как смягченная форма страха перед смертью. Преодоление этого страха на основе материалистического объяснения природы должно устранить источник ненужных стремлений и мелких страстей и открыть перед людьми перспективу безмятежной жизни.

Поэма составлена в гексаметрах. Она состоит из шести книг, и каждая открывается особым вступлением. Наиболее развернуто вступление первой книги, имеющее характер введения к поэме в целом. Для прочности поэтических традиций в античной литературе чрезвычайно показателен тот факт, что поэт, ставящий себе целью опровергнуть представления о божественном управлении миром, не счел возможным обойтись без традиционного обращения к боже-ству в начале произведения. В качестве божества-покровителя поэмы о природе Лукреций избрал Венеру, которую он прославляет с большим воодушевлением, как зиждительную силу мира; выбор этот тем более был уместен, что Венера являлась фамильным божеством адресата поэмы Меммия. Но немедленно же после этого обращения поэт возвещает об антирелигиозной установке своего произведения.

Безобразно влачила  
Жизнь людей на земле под религии тягостным гнетом,

пока Эпикур не раскрыл всех тайн природы.

Так в свою очередь днесь религия нашей пятоу  
Попрана, нас же самих победа возносит до неба.

Религия — источник не только заблуждений, но и всевозможных преступлений; она — мрак, «потемки души», которые должны быть рассеяны с помощью яркого света, возженного учением Эпикура.

Лукреций последовательно развертывает механистическую картину мира, разработанную античной материалистической мыслью. С гордым пафосом познанный закономерности природы он устанавливает основной принцип исследования:

Из ничего не творится ничто.

Материя извечна и не разрушима. По естественным законам, без всякого участия богов, одни предметы сменяются другими в вечном обращении природы.

Словсм, не гибнет ничто, что как будто совсем погибает,  
Так как природа всегда порождает одно из другого  
И ничему не дает без смерти другого родиться.

Бесконечное количество невидимых малых телец, атомов, и безграничное пустое пространство исчерпывают природу; никакой третьей сущности, помимо материи и пустоты, в природе нет.

Во второй книге разъясняется, каким образом из вечного движения первичных тел, атомов, возникает многообразие мира и его постоянное обновление. Каждая вещь, доступная нашему восприятию, представляет собой сочетание разнородных атомов, но сочетания эти не вечны: вечны только первичные тела. Рождается и гибнет бесконечное количество миров, среди которых наша земля и наше небо

составляют лишь единицу в бесчисленном множестве. И уже наблюдаются признаки постарения нашего мира, земля начинает истощаться:

И уже пахарь-старик, головою качая, со вздохом  
Чаще и чаще глядит на бесплодность тяжелой работы.  
Если же с прошлым начнет настоящее сравнивать время,  
То постоянно тогда восхваляет родителей долю.  
И виноградарь, смотря на тщедушные, чахлые лозы,  
Век, злополучный, клянет и на время он сетует горько  
И беспрестанно ворчит, что народ, благочестия полный,  
В древности жизнь проводил беззаботно, довольствуясь малым,  
Хоть и земельный надел был в то время значительно меньше,  
Не понимая, что все дряхлеет и мало помалу,  
Жизни далеким путем истомленное, сходит в могилу.

Излагая учение о множественности миров и их неизбежной гибели, Лукреций подчеркивает новизну этих мыслей по сравнению с общепринятыми представлениями. Действительно, для обыденного античного сознания и даже для ряда философских теорий небесные светила были высшими существами божественного порядка, и приравнивание их к смертным созданиям являлось революционной идеей. Но Лукреций, повидимому, даже не сознает всей революционности этого учения, как удара по привычному антропоцентризму, по взгляду на человека, как на центр мироздания.

Третья книга содержит учение о душе и духе. Лукреций различает «душу», как центр жизни, и «дух» («ум»), местопребывание сознания, но указывает на их теснейшую взаимосвязь. Античный материализм признает душу и дух реальностями и старается вскрыть их материальную природу как частей человеческого тела. Они рождаются вместе с нашим телом и вместе с ним умирают. Опровержение религиозных представлений о загробной жизни — чрезвычайно существенный момент для Лукреция, и поэт останавливается на нем с большой подробностью, как бы желая подавить ожидаемое сопротивление читателя огромным количеством разнообразных аргументов. В заключительной части третьей книги автор подходит к центральному пункту всего учения: если душа умирает вместе с телом и никаких ощущений после смерти уже не будет, то смерть не имеет к нам никакого отношения; пока мы живы, нет смерти, когда наступает смерть, нет нас. Страх перед смертью вызван грубыми суевериями, непониманием законов природы, неумением использовать жизнь и уйти от нее наподобие гостя, насытившегося пиршеством. Запас вещества, составляющего наше тело и душу, нужен для грядущих поколений, и сознание того, что на фоне вечной жизни природы отдельные предметы неизбежно являются преходящими, составляет первую предпосылку для достижения философской «безмятежности».

Четвертая книга дает объяснение ощущений и восприятий, исходя из учения об атомах, которые отделяются от тел и проникают в наши органы чувств. В конце книги разбирается вопрос о любви. Эпикуреизм вполне последовательно осуждал бурную страсть, нарушающую покой души и создающую ложные представления о мнимых достоинствах любимой; Лукреций всецело следует учению своей школы, внося, однако, элемент острой горечи в изображение бесплодных томлений влюбленного.

Пятая книга посвящена происхождению нашего мира. В полемике с теориями целесообразности мироздания подчеркиваются несовер-

шенства, устраняющие мысль об участии сознательных божественных сил в сотворении мира. Переходя к процессу возникновения живых существ, Лукреций приписывает их создание богатству жизненных семян в молодой земле. Земля сотворила многочисленные породы животных, но далеко не все оказывались приспособленными к жизни и к продолжению рода. Последний раздел книги — история культуры. Человеческая культура молода и еще совершенствуется. Движущая сила ее развития — «нужда», потребность; человек учится искусствам у природы, используя при этом свои природные задатки. Так, естественные крики легли в основу языка:

Все это людям нужда указала, и разум пытливый  
Этому их научил в движении вперед постепенном.

Лукреций рисует звероподобную жизнь «лесного племени землеродных людей» и наступивший затем рост материальной культуры, развитие общественных установлений — семьи, общины, царской власти, собственности, законов. Но отношение эпикурейца к культуре — двойственное. Не создавая себе никаких иллюзий об условиях жизни первобытных людей, он видит в культуре не один только «прогресс». Алчность, честолюбие, властолюбие, все это отрицательные стороны культуры. Если первобытные люди часто гибли от недостатка пищи, то мы гибнем теперь от излишнего ее изобилия; первобытные люди, бродя в одиночку, часто становились добычей диких зверей,

Но не губила зато под знаменами тысяч народа  
Битва лишь за день одна.

Величайшей ошибкой человечества является, наконец, религия. Она возникла под влиянием сновидений, ложно понятого наблюдения закономерностей природы и страха перед ее непонятными явлениями.

Естественно-научное объяснение таких явлений, кажущихся непонятными и страшными, дается в шестой книге. Здесь идет речь о громах, молнии и других метеорологических процессах, о землетрясениях и извержениях вулканов, о действии магнита, о редких явлениях природы, наконец, о болезнях и эпидемиях; ярким описанием чумы в Афинах, основанным на сообщении Фукидида (ср. стр. 173), заканчивается текст поэмы. Изложение натурфилософии Эпикура доведено, по существу, до конца; не хватает только формального заключения, которого автор, повидимому, не успел написать.

Лукреций не был творцом тех идей, которые он с такой силой и страстностью запечатлел в своем произведении. Он только излагал учение Эпикура, в свою очередь переработавшего созданную Демокритом систему механистического материализма. Как все приверженцы Эпикура, он почти боготворил своего учителя, прославляя его во вступлениях к нескольким книгам своей поэмы. «Эпикур... есть величайший греческий просветитель, и ему подобает похвала Лукреция», замечает по этому поводу Маркс.<sup>1</sup> Но судьба литературного наследия великих античных материалистов сложилась таким образом,

<sup>1</sup> Различие между натурфилософией Демокрита и натурфилософией Эпикура. Соч., т. I, М., 1938, стр. 53.

что от Демокрита не дошло ничего цельного, а от Эпикура — очень мало; единственное более или менее полное изложение эпикурейской физики сохранилось в поэме Лукреция, и она послужила важнейшим источником для освоения наследия античного материализма в новой науке и философии со времени Возрождения. Принцип ненарушимости законов природы, независимых от каких-либо божественных сил, устранение телеологических толкований, вечность и неразрушимость материи, атомистическая концепция, множественность миров, единство физического и психического, выживание приспособленного, принцип развития в истории культуры — все это лишь основные, наиболее значительные моменты наследия античной мысли, получившие выражение в поэме «О природе».

Но Лукреций не только философ, он — поэт, «свежий, смелый, поэтический властитель мира», по выражению Маркса.<sup>1</sup> Характер темы требовал строгого и точного стиля философской аргументации. И, вместе с тем, произведение Лукреция отличается огромной силой поэтического изображения. Эта сила проявляется не только тогда, когда автору по ходу изложения нужны картины мощных явлений природы, но и в иллюстрациях, которыми он сопровождает отвлеченные положения. Так, движение атомов поясняется образом пылинок:

Вот посмотри: всякий раз, когда солнечный свет проникает  
В наши жилища и мрак прорезает своими лучами,  
Множество маленьких тел в пустоте, ты увидишь, мелькая  
Мечутся взад и вперед в лучистом сиянии света;  
Будто бы в вечной борьбе они бьются в сраженьях и битвах,  
В схватки бросаются вдруг по отрядам, не зная покоя,  
Или сходясь, или врозь беспрерывно опять разлетаясь.  
Можешь из этого ты уяснить себе, как неустанно  
Первоначала вещей в пустоте необъятной метутся.

Механика бесконечно малых тел получает чувственную конкретность в образах видимого мира. А для того чтобы объяснить, почему совокупность движущихся атомов представляется нам находящейся в покое, Лукреций дает полные движения картины резвящихся стад или военных маневров, которые представляются, однако, отдаленному наблюдателю одним сплошным неподвижным пятном. Очень возможно, что те или иные положения античной атомистической физики сами возникли на основе подобных чувственных образов, но, с другой стороны, необходимость иллюстрировать отвлеченные принципы заставляет Лукреция по-новому глядеть на мир, подмечать детали и, устраняя привычные в античной поэзии мифологические ассоциации, давать природные явления в новом художественном синтезе. Весеннее оцветение природы и буря на море, движение облаков и порывы ветра, восход солнца и полет птиц, ярость диких зверей и неутешная скорбь телки о потерянном детеныше, колыбание полога, натянутого над театральным помещением, и исступленные оргии жрецов Кибелы — все это привлекает внимание Лукреция, и для всего этого он находит яркие и свежие краски.

Рядом с острой поэтической зрением — сила темперамента и глубина чувства. Рассуждения Лукреция одушевлены горячей убе-

<sup>1</sup> Работы по истории эпикурейской, стоической и скептической философии. Соч., т. I, М., 1938, стр. 462.

жденностью в победе разума над суевериями и проникнуты ликующим пафосом. Картины бесконечных миров и вечного движения вещества создают атмосферу величественного подъема:

...разбегаются страхи души, расступаются стены  
Мира, и вижу я ход вещей в бесконечном пространстве.

Все это некий восторг поселяет в меня и священный  
Ужас.

Уже античная критика отмечала «возвышенный» характер поэмы «О природе». Это ее основной, но не единственный тон. Для Лукреция, как и для многих других римских эпикурейцев конца республики, уход в «прочные светлые храмы, воздвигнутые учением мудрецов», был бегством из остро ощущаемого социального тупика. Мы найдем у него и горькую усмешку сатирика и скорбную, иногда болезненную чувствительность. Философ безмятежности обнаруживает склонность к тревожным, волнующим, даже мучительным образам и в конце шестой книги, описывая «афинскую чуму, дает потрясающее изображение человеческой немощи.

Как писатель, Лукреций стоял в стороне от новых течений в римской поэзии. Архаист и поклонник Энния, он пишет в старинном стиле, с длинными фразами, не чуждаясь ни «гомеризмов» в эпитафиях и сравнениях, ни древнеримских звуковых повторов. Архаизующий язык придает поэме известный характер торжественности. Поэтическое изложение эпикурейской физики было нелегким делом, и Лукреций нередко жалуется на «бедность родного языка», на отсутствие в нем необходимых терминов для выражения философских понятий.

Несмотря на трудность содержания, художественные достоинства поэмы «О природе» обеспечили ей в античности полное признание. Поэты следующего поколения учились у Лукреция искусству сочетать художественное видение мира с философской содержательностью; его часто цитировали, изучали, составляли к нему комментарии. Даже христианские авторы, при всей своей враждебности к «безбожному» учению Эпикура, пользовались материалами Лукреция для полемики с античной религией и для естественно-научных объяснений. Знакомство с Лукрецием не прерывалось до каролингских времен и обеспечило сохранность поэмы в рукописях IX в. В более позднее средневековье Лукреций был забыт и заново «открыт» лишь в XV в. Гуманистов он интересовал по преимуществу, как художник слова; антирелигиозная установка его вызывала многочисленные нарекания со стороны представителей церкви, и вплоть до XVIII в. изданиям поэмы предпосылалось предисловие, «апология», оправдывавшая печатание атеистического произведения его литературной ценностью. Однако уже с конца XVI в. развитие науки возобновило традицию античного материализма. Лукрецием увлекался Джордано Бруно, вновь выдвинувший учение о бесконечности вселенной и множественности миров.

Еще более повысился интерес к содержанию поэмы Лукреция с возрождением атомизма в XVII в. (Бэкон, особенно Гассенди), а в эпоху материализма XVIII в. Лукреций сделался одним из любимых античных авторов.

6. *Александринизм в римской поэзии. Катулл*

С конца II в. поэзия утратила то ведущее значение, которое она имела в литературном движении предшествующего периода. Как в свое время в Греции, переход к философско-реторической культуре ознаменован был на первых порах решительным преобладанием прозы, заменившей поэзию в ее важнейших идеологических функциях. После Луцилия долго не появлялось крупных поэтов. Старые стиховые жанры римской литературы, исторический эпос и драма, стали уделом эпигонов или ареной для стилистических упражнений аристократических любителей поэзии. Консервативный республиканизм поощрял это архаистическое направление, но оно не давало значительных плодов. Лукреций — единственный выдающийся талант среди архаистов.

В противовес этому разложение республики приводило ко все большему сближению с мировоззрением и стилевыми формами эллинизма. Эллинистическая литература проникала в Рим и раньше, но главным образом в тех своих ответвлениях, которые теснее всего смыкались с классической литературой полисного периода (комедия, красноречие, диатриба и т. п.); теперь обнаруживается тяготение к александрийской поэзии. Аполитизм, обращенная к узкому кругу «ученость», уклон в сторону тематики частной жизни и личных чувств, культ формы, — все эти черты александрийского направления находят отклик в Риме восприимчивых ценителей. На латинском языке начинают появляться любовные эпиграммы и учено-мифологические поэмы, мимиамбы и идиллии, даже фигурные стихи. «Ученая» и «легкая» поэзия александрийского типа становятся достоянием римской литературы. Александринизм этот получает специфическую окраску в силу того обстоятельства, что для Рима это — период, когда субъективное «я» впервые становится поэтической темой. Рим не имел еще поэзии субъективных чувств. Традиционализм предшествующего периода не допускал сколько-нибудь значительного обособления личности (стр. 286) и литературного выражения чисто субъективных переживаний. Резкий и самостоятельный Луцилий уже нарушил этот запрет, но полное право литературного гражданства субъективная тема получает только в римском александринизме. Выступая впервые наружу в условиях далеко зашедшей распыленности античного общества в целом, и притом в обстановке напряженнейшего политического и идеологического кризиса, при утрате уважения к традиционным ценностям и отсутствии веры в будущее, субъективная тема подается с небывалой еще в античной литературе остротой, но по своему внутреннему содержанию личность оказывается чрезвычайно суженной, почти опустошенной.

Расцвет римского александринизма относится к 50-м гг. I в., когда сторонники этого направления вступают в литературу сплоченным кружком. Поэт и грамматик Валерий Катон, идейный глава школы, затем поэт и оратор, «аттикист» Кальв, Цинна, Катулл — наиболее видные участники новой группировки, в состав которой входило большое количество молодых поэтов, в значительной части своей уроженцев северной Италии (так называемой «цизальпинской Галлии»; стр. 285). Цицерон называет их «новыми поэтами» (*poetae novi*, или по-гречески *neoterói*) и дает им однажды ироническую кличку «эвфорионовых певцов», по имени темного и «ученого»

Эвфориона из Халкиды (стр. 229), которого римские александринисты ставили себе в качестве одного из образцов. В современной научной литературе принято называть «новую» школу «неотериками».

Неотерики выступили с литературной программой, повторяющей принципы Каллимаха (стр. 215). Они отказались от больших форм, эпоса и драмы, и разрабатывали малые жанры—эпиллий, эпитгамму, элегию. Претендуя на «ученость», они выбирали вслед за александрийцами редкие мифы, малоизвестные варианты, насыщали свои произведения темными намеками, скрытыми цитатами и заимствованиями из других авторов; подобные цитаты рассматривались как литературный комплимент, как признание стилистического мастерства цитируемого писателя, но понять и оценить все это мог только весьма изощренный читатель, хорошо знакомый с обеими литературами, как греческой, так и римской. При выборе мифологических сюжетов неотерики отдавали предпочтение таким мифам, в трактовке которых можно было развернуть патетику и даже патологию любовной страсти. Эта тенденция сближает римских поэтов уже не столько с Каллимахом, сколько с позднейшими представителями александрийской поэзии (стр. 229). В Риме проживали в это время некоторые видные поздне-эллинистические поэты, как например Архий (в защиту которого Цицерон произнес одну из своих речей, стр. 336), не раз уже упоминавшийся эпикуреец Филодем, наконец Парфений (стр. 230), попавший в Рим пленником во время войны с Митридатом. С этими греческими писателями поддерживалась живая связь, и в частности Парфений был литературным учителем младшего поколения неотериков. Рядом с «учеными» произведениями они культивировали малые лирические формы, минутные излияния, которые именовались «пустячками» (*pugae*) и «забавами». Огромное значение придавалось как в легком, так и особенно в «ученом» стиле тщательной отделке формы. Неотерики стремились приблизить ритмико-синтаксическую структуру латинского стиха к эллинистическим нормам и обогатили римскую поэзию многими доселе неизвестными в ней стихотворными размерами.

При такой требовательности к «ученому» содержанию и к формальной отделке подготовка литературного произведения отнимала много времени. Цинна работал над небольшой поэмой девять лет; приветствуя окончание этого труда, Катулл сулит ему вечную славу, между тем как наспех составленные объемистые исторические эпосы архаистов обречены, по мнению Катулла, на столь же быстрое забвение. Эпигонов Энния, составителей всевозможных «анналов», неотерики считали своими основными литературными противниками и повторяли насмешки Каллимаха над «пухлыми» произведениями киклического стиля; не щадили в этой полемике и самого Энния, к большому неудовольствию любителя старой римской поэзии Цицерона, который в целях самопрославления не раз сочинял исторические поэмы по эннианскому образцу.

Неотерики нередко высказывали уверенность в том, что их произведения «переживут века»; в действительности эта судьба выпала на долю лишь одного из них, который и у современников признавался самым талантливым представителем школы. Это—Гай Валерий Катулл (родился в 80-х гг. I в., умер около 54 г.).

Катулл был родом из Вероны. Та часть «цизальпинской Галлии», к которой принадлежала Верона, не входила еще в состав Италии и

считалась «провинцией», но отец Катулла был состоятельный человек со связями в Риме, и сын получил доступ в знатное римское общество. К политическим вопросам молодой «провинциал» относился сначала совершенно равнодушно, проводя свое время среди разгульной молодежи и в общении с литературными кругами. Значительным событием его личной жизни была сопряженная с тяжелыми переживаниями любовь к женщине, которая фигурирует в его стихах под вымышленным именем «Лесбия». Согласно античному сообщению, под этим псевдонимом скрывается некая Клодия, и многочисленные детали позволяют отождествить героиню Катулла с одной из сестер трибуна-цезарьянца, по всей вероятности с той Клодией, которая известна из речей и писем Цицерона (стр. 337) и которую Цицерон характеризует как «всеобщую подружку» и как особу «не только знатную, но и общеизвестную». Образ жизни Катулла требовал больших расходов и, с целью поправить свое расшатавшееся имущественное положение, он присоединился в 57 г. к свите претора Меммия (быть может, адресата поэмы Лукреция), отправлявшегося наместником в Вифинию; поездка эта, во время которой Катулл посетил могилу своего умершего в Трое брата, доставила некоторый материал для поэзии, но не принесла поэту желанного обогащения. По возвращении в Рим (56 г.) Катулл, в числе других поэтов неотеорического кружка, выступил с рядом стихотворений, направленных против Цезаря и его приспешников; принципиального характера антицезарьянство у Катулла не имело, и дело закончилось примирением с Цезарем (55/54 г.), всегда старавшимся привлечь талантливых людей на свою сторону. Вскоре после этого Катулл умер.

Литературное наследие Катулла состоит из трех частей. Это, с одной стороны, большие произведения в «ученом» стиле, с другой, — мелкие стихотворения, «шутки», распадающиеся в свою очередь на две категории, близкие по содержанию, но отличные по стилю и метрической форме — на стихотворения, составленные в элегическом дистихе (эпиграммы, элегии), и так называемые «полиметры», т. е. стихотворения разнообразной метрической структуры. Преобладающее место среди «полиметров» занимает «одиннадцатисложник» (или «фалекиев стих»):

Будем жить и любить, моя подру́га!

Рядом с ним встречаются и другие размеры, ямбы различной формы, сапфическая строфа и т. д. Дошедший до нас сборник произведений Катулла скомпонован таким образом, что начало его составляют «полиметры», а конец — эпиграммы; в центре помещены большие стихотворения. Автор придавал, конечно, наибольшее значение своим «ученым» произведениям, но его последующая слава была основана главным образом на стихотворениях малой формы.

«Полиметры» Катулла отличаются резко выраженной субъективной окраской; внешний мир интересует поэта не сам по себе, а лишь как возбудитель субъективных эмоций, динамика которых и является лирической темой. Отвлеченно-мировоззренческие проблемы здесь отсутствуют, от древнеримского патриотизма не осталось и следа, политическая тематика принимает форму лично-заостренных нападок; лирическое стихотворение чаще всего подается как динамическая реакция на мелкое, даже мельчайшее событие бытового или био-

графического порядка, реальное или фиктивное, но якобы пережитое автором. Друг вернулся на родину: изумление от неожиданности, радость, предвкушение удовольствий встречи, ликование! Событийник стащил плащ: отборная брань, требование возврата, угрозы расправой! Катулл даже несколько афиширует легкость сложения «стишков» и случайность поводов для их внезапного составления. Мерила объективных ценностей у него в значительной мере утеряны. Основное — это шумная вибрация чувств, физическая радость жизнеощущения. На обратном пути из Вифинии Катулл совершил самостоятельное путешествие; мы напрасно ждали бы «путевых впечатлений», объективации виденного, зато поэт изображает настроения отъезда и чувства при возвращении домой.

Отъезд:

Вот повеяло вновь теплом весенним.

Эй, Катулл! Покидай поля фригийцев!

Кинь Никеи полуденные пашни!

Мы к азийским летим столицам славным!

О как сердце пьянит желанье странствий!

Как торопятся ноги в путь веселый!

и т. д.

Возвратившись, Катулл обращается к родной местности:

Как счастлив я, как весел, что тебя вижу!

Вифинян и финийцев пустыри кинув,

Возможно ли, твоим дышу опять миром.

Как сладостно, тревоги и труды сбросив,

Заботы позабывши, отдохнуть телом,

Усталым от скитаний, и к родным ларам

Вернуться и в постели задремать милой!

Стихотворения не личного плана встречаются здесь сравнительно редко и за немногими исключениями имеют насмешливо-сатирический характер.

В соответствии с античной лирической традицией «полиметры» Катулла почти всегда к кому-нибудь обращены, к друзьям или врагам, к любимой, к неодушевленному предмету, наконец к самому автору, к «Катуллу». Впрочем, обращение становится иногда уже голой формой, и стихи Катулла приближаются в этих случаях к «одиноким» лирике, свойственной поэзии Нового времени.

Мелкие стихотворения в элегическом размере, эпиграммы и короткие элегии, выдержаны в более спокойных тонах. Наряду с личной лирикой здесь уже гораздо чаще встречаются описательно-сатирические зарисовки. Но и в изображении субъективных чувств заметно отличие от «полиметров»: там преобладали моментальные реакции в их непосредственном становлении, между тем как в эпиграммах центр тяжести перенесен на длительные душевные состояния, которые поэт пассивно констатирует и о которых он может уже размышлять. Различения эти не имеют, однако, характера обязательных жанрообразующих законов: в отдельных случаях встречаются как эпиграммы со значительной динамической окраской, так и «полиметры» в более описательном стиле. Но и там и здесь Катулл остается остро субъективным поэтом с одинаковым кругом тем.

Одна из важнейших тем — любовная; это в первую очередь стихи о любви к Лесбии. В сохранившемся сборнике они помещены

впережку с другими стихотворениями, но по существу составляют законченный цикл. Псевдоним, избранный Катуллом для своей возлюбленной, должен напомнить о Сапфо (Lesbia — «лесбиянка»). И действительно, цикл как бы открывается переводом знаменитого в античности стихотворения Сапфо (стр. 84), в котором изображены симптомы любовного безумия. То, с чем Сапфо обращалась к выходящей замуж подруге, Катулл переносит на свои переживания при виде Лесбии; при этом он резче подчеркивает субъективные моменты и заканчивает резонирующей сентенцией:

Праздность, друг Катулл, для тебя — отравы.  
Праздность — чувств в тебе пробуждает буйство.  
Праздность и царей и столиц счастливых  
Много сгубила.

Сапфическая строфа, которую Катулл здесь воспроизводит, следуя оригиналу, использована им только еще один раз, в стихотворении, содержащем окончательный отказ от любви:

Со своими пусть кобелями дружит,  
По три сотни их обнимает сразу,  
Никого душой не любя, но печень  
Каждому руша.  
Только о моей пусть любви забудет!  
По ее вине иссушилось сердце,  
Как степной цветок, проходящим плугом  
Тронутый на смерть.

Эти два стихотворения как бы обрамляют цикл. Между ними — перипетии любви. Такие циклы, посвященные возлюбленной, нередко встречаются в эллинистической поэзии, но у Катулла другая бытовая обстановка и другое чувство. В греческих условиях возлюбленная поэта представляет собой в лучшем случае полупрофессиональную гетеру, женщину «вне официального общества». В Риме положение женщины всегда было более свободным, а с падением строгих семейных нравов, наступившим в конце республики (по крайней мере в высшем обществе), создается своего рода эмансипация чувств. Катулл влюблен в знатную даму, притом замужнюю, затем овдовевшую.<sup>1</sup> Его любовь стремится подняться над уровнем простого чувственного влечения, но для этого нового и неясного еще античному человеку чувства поэт не имеет подходящих слов и образов. Он говорит о «вечном союзе дружбы» (термин, заимствованный из сферы международных отношений), о том, что любил Лесбию «не как чернь подружку, а как отец любит детей и зятьев», пытается разграничить два вида любви, «любовь» (в традиционном античном смысле, т. е. чувственное влечение) и «благорасположение». При такой новизне жизненного ощущения лирика Катулла оказывается свободной от многих традиционных штампов, и даже привычные мотивы любовной поэзии и фольклора приобретают свежее звучание и подаются в оригинальных сочетаниях. Характерно, что образ Лесбии дается только отдельными штрихами, не образующими целостного рисунка: поэт занят главным образом

<sup>1</sup> «Если же любовные связи действительно устанавливались между свободными гражданами и гражданками, — пишет об античной любви Энгельс, — то только ради прелюбодеяния» (Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, 1, 1937, стр. 58).

собой и своими чувствами. В быстром чередовании сентиментальности и иронии, пафоса и резонерства, вкрадчивости и задора развертываются стихотворения о воробье любимой, о смерти воробья, о жажде несчетных поцелуев; это — те произведения Катулла, которые пользовались особенной славой в древности и в Новое время и вызвали большое количество подражаний и переделок в «галантной лирике» Ренессанса и последующих веков. В дальнейшем шуточные тона сменяются более мрачными, и основным мотивом становится разлад чувств, презрение к той, которая не сумела достойным образом ответить на глубокую любовь, и неспособность подавить все более разгорающуюся страсть:

Другом тебе я не буду, хоть стала б ты скромною снова,  
Но разлюбить не могу, будь хоть преступницей ты!

Эпиграмма величиной в один дистих, непереводаемая в своей сжатой выразительности и также получившая большой резонанс в мировой поэзии, резюмирует тему разлада чувств: «Я ненавижу и люблю. Ты спросишь, почему я так делаю. Не знаю, но чувствую, что так совершается, и исхожу в мучениях». Катулл тщетно ищет в себе душевных сил для того, чтобы превозмочь этот разлад, доводящий его до физического изнеможения; в старинной форме молитвы он обращается к богам с просьбой сжалиться над ним и в награду за истину его чувств дать ему возможность «стать здоровым».

Ярко личный характер любовной лирики Катулла создает искушение рассматривать его стихи как «человеческие документы» и использовать их в психолого-биографическом плане. Такие попытки нередко делались в беллетристической форме; однако и исследователи тоже занимались восстановлением «романа» Катулла: комбинируя стихотворения с биографическими сведениями о предполагаемой героине — Клодии, устанавливали историю и хронологию любовных отношений Катулла и Клодии до и после путешествия в Вифинию и размещали стихотворения по отдельным этапам «романа» — от первых робких надежд и блаженства взаимной любви через ревность, размолвки и примирения к последующему душевному раздвоению и окончательному разрыву. Биографическая ценность подобных восстановлений остается все же весьма условной, тем более, что задача эта допускает, как показал опыт, различные решения.

Вторая основная тема лирики Катулла — насмешка, резкая и беспощадная, всегда персонально заостренная против определенных лиц, на манер древних ямбографов; он сам называет свои насмешливые стихотворения «ямбами». Вполне остается он в традиции античной ямбографии и в смысле выбора объектов для осмеяния и поругания: воровство, разврат, нечистоплотность, физические недостатки и т. п., вот те качества, которые Катулл приписывает осмеиваемым им лицам. В этом же тоне выдержаны нападки на Цезаря и в особенности на одного из агентов Цезаря, Мамурру. При всей гиперболичности выразительных средств нападки эти не лишены были реального основания, и, по сообщению историка Светония, Цезарь сам признавал, что «на него наложено вечное клеймо стишками Валерия Катулла о Мамурре». Ряд стихотворений направлен против поэтов архаистического направления. С этой целью сочиняются забавные ситуации. Так, любимая будто бы дала обет во время размолвки, что в случае примирения принесет в жертву Венере стихи «негоднейшего поэта»

(т. е., очевидно, самого Катулла); примирение наступило, и теперь в огонь могут смело отправиться... «Анналы» некоего Волузия. Насмешливая лирика Катулла нередко приближается к типу италийского фольклорного «поругания»; однажды он даже как бы воспроизводит самый обряд, призывая свои стихи «обступить» некую «распутницу» и бурно требовать от нее возвращения присвоенной тетрадки.

К фольклорным формулам Катулл прибегает очень часто. Так, единственное в его сборнике «застольное» стихотворение, хорошо известное в русской литературе благодаря переводу Пушкина («Пьяной горечью Фалерна»), заканчивается в подлиннике двумя «заговорными» формулами: он «ссылает» воду, «пагубу вина», к постникам и «закрепляет» заговор указанием на то, что «здесь находится чистый Вакх».<sup>1</sup> В переводе Пушкина эти фольклорные черты смягчены или вовсе устранены, и стихотворение получило более «анакреонтический» характер.

Как и следует ожидать от неоптика, Катулл чрезвычайно внимателен к форме. Полиметры стилизованы иначе, чем эпиграммы. Динамичность полиметров находит выражение в быстром темпе, с которым на протяжении немногих стихов нагнетаются вопросы, ответы, восклицания. Мысли связываются как бы нечаянно, неожиданными ассоциациями, которые создают впечатление непринужденной откровенности или бурного излияния чувств. Язык имеет интимно-фамильярную окраску: много элементов живой обыденной речи, провинциализмов, эмоциональных слов, ласкательных или непристойно-грубых. Аффективность тона повышается резкими красками, гиперболами, гротескными образами. В эпиграммах все эти моменты «непосредственного» стиля значительно ослаблены, и преобладает более логическая композиция с чрезвычайно искусным приспособлением движения мысли к ритмическому строю элегического дистиха. «Шутки» Катулла, при всей их кажущейся простоте, представляют собой результат серьезной работы над искусством малой формы.

Но ни формальная виртуозность, ни новизна и свежесть чувства не должны заслонять того обстоятельства, что субъективная лирика Катулла является продуктом полного мировоззренческого распада. Утратив уважение к идеологическим ценностям прошлого, Катулл не находит какого-либо нового средоточия жизни. Его субъективность лишена поэтической установки, расплывается в моментальных реакциях или уходит в безвольное самосозерцание. Катулл цепляется за дружбу, как одну из важнейших жизненных опор. Личное горе и личное разочарование — смерть брата, несчастная любовь, действительная или кажущаяся измена друзей — переживаются им с чрезвычайной болезненностью и вызывают приступы острого пессимизма. И когда Катулл в эти моменты отчаяния вдруг обращается с мольбой к богам, трактуя их как силы чисто морального порядка, мы улавливаем связи между душевной опустошенностью, созданной разложением полисного строя в Риме, и начинающими нарастать в этот период религиозно-этическими движениями.

Более крупные произведения относятся по преимуществу к катодории «ученой» поэзии, в первую очередь поэзии александрийского

<sup>1</sup> У входов античных домов бывали надписи вроде нижеследующей: «Здесь живет победоносный Геракл, сын Зевса, — да не войдет сюда никакое зло».

стиля. Так, Катулл переводит элегию Каллимаха «Локон Береники» (стр. 217). Как показал недавно найденный отрывок подлинника, перевод сделан с совершенно необычной для римской художественной практики точностью. Катулл старается полностью воспроизвести ритмико-синтаксическое движение оригинала, придать латинскому элегическому дистиху ту гибкость, которая свойственна была этому размеру в эллинистической поэзии. На темы Каллимаха написано и интересное стихотворение «Аттис». Оно переносит нас в атмосферу оргий Кибелы, тревоживших в те же годы поэтическое воображение Лукреция (стр. 351). Возбужденная патетика и несколько высокопарная, «дифирамбическая» торжественность создают своеобразный «азианский» стиль в поэзии, поддерживаемый взволнованным «галлиамбическим»<sup>1</sup> размером. Контраст между исступленностью малоазийского культа и обычным эллинским жизнеощущением разработан на фоне противопоставления цивилизованной обстановки греческих общин и дикого горного пейзажа Фригии. Можно было бы поставить вопрос: не навеяны ли эти редкие в античной поэзии картины вифинским путешествием автора? Но нет никаких данных о времени составления поэмы. Самым значительным произведением Катулла в стиле высокого пафоса является, однако, эпиллий «Свадьба Пелея и Фетиды», составленный на основе ближе неизвестных нам эллинистических источников. Поэма, разумеется, «ученая», с изысканными мифологическими намеками, большим количеством собственных имен и неоднократными ссылками на мифологическую традицию, но Катулла «ученость» интересовала все же меньше, чем патетика. Повествовательная часть разрабатывается скупко, важнейшие сообщения либо вовсе опускаются, либо сообщаются мимоходом; основное внимание уделено изображению настроений, психологическим мотивировкам, описаниям, патетическим речам. Любопытна композиция поэмы. Начинается она с похода аргонавтов и построения корабля Арго. Оказывается, когда Арго (первый корабль) был спущен на воду, морские нимфы вынырнули на поверхность воды, чтобы посмотреть на чудо, и тогда Пелей влюбился в Фетиду. Поэт сразу переходит к описанию свадебного праздника. Среди свадебных подарков имеется пурпурный ковер, на котором изображена Ариадна, покинутая Фесеем на острове Наксосе и принятая Вакхом. Этим мотивируется введение длинного отступления (автор сам называет его «отступлением») об Ариадне, занимающего больше половины всего эпиллия. Характерное для эллинистической поэзии описание произведений изобразительного искусства, сопровождаемое психологическим истолкованием, является в свою очередь лишь обрамлением для изложения патетических или трогательных эпизодов мифа, в частности для истории любви Ариадны и Фесея. В центре отступления помещен негодующий монолог одинокой Ариадны, близкий по стилю к монологам трагедии и богатый эффектной риторикой. После отступления поэт возвращается к свадьбе. Опуская общераспространенные мотивы, вроде пресловутого «яблока раздора», он останавливает внимание на малоизвестных божественных фигурах, присутствующих в числе гостей. Новая вставка: богини судьбы возвещают в виде пророчества грядущее величие Ахилла, отпрыска брака Пелея и Фетиды. В заключение

<sup>1</sup> Схема галлиамба Катулла ○○—○—○——||○○—○○○○—

пессимистическая нотка: боги, посещавшие некогда празднества смертных, отвернулись теперь от запятнавших себя всевозможными преступлениями людей. «Рамочная» композиция, при которой внутри одной темы вставляется другая, внутри второй — третья и т. д., представляет собой один из любимых приемов эллинистической поэзии, с которым мы еще будем встречаться в римской литературе. Той же «рамочной» композиции Катулл придерживается и в большой элегии «ученого» стиля «К Аллию», где мотивы личного характера — дружеская услуга, любовь, смерть брата — сплетены с мифологическими сказаниями. Объединение личной любовной темы с любовно-мифологической, встречающееся уже у эллинистических писателей (стр. 214), подготавливает жанр любовной элегии, вскоре получившей широкое развитие в римской поэзии (стр. 402 сл.).

Сочетание «ученого» стиля с приемами фольклорной песни мы находим у Катулла в эпиграммиях (свадебных гимнах). Один из этих эпиграммиев, составленный для реальной свадьбы, представляет собой лирическое сопровождение к римскому свадебному обряду в его последовательных этапах. Другой построен как «состязание» двух хоров, хора девушек, защищающих невесту, и хора юношей, стоящих на стороне жениха. Победа остается, конечно, за юношами. В этих стихотворениях заметно знакомство с Сапфо, классической поэтессой эпиграммиев. Второй эпиграммией интересен как один из первых опытов создания нового поэтического синтаксиса, перехода от длинных сложных предложений к коротким фразам, соединенным по принципу контраста или параллелизма, на манер Феокрита. Эта реформа, начатая Катуллом, получает затем завершение у Вергилия.

Творчество Катулла и всего неотерического кружка стоит на пороге между архаической поэзией и «золотым веком» времени Августа. Принесенное неотериками обогащение мира чувств и их формальные достижения были восприняты «классической» римской литературой. Но сами неотерики, в том числе и Катулл, оказались заслоненными этой «классической» литературой. В I—II вв. н. э. стихотворения Катулла еще пользовались популярностью; «школьным» писателем он все же не стал, и поздняя античность мало знала его. Лишь счастливая случайность донесла до нас произведения этого замечательного поэта. В родном городе Катулла, Вероне, сохранился один экземпляр стихотворений знаменитого веронца, и в начале XIV в. этот экземпляр был найден среди старинного хлама. Интимная субъективная лирика Катулла, зачастую приближающаяся к лирике новой Европы, заняла с этого времени прочное место в наследии мировой литературы. Крупнейшие лирические поэты Европы отдавали дань внимания творчеству Катулла. Его любил и переводил Пушкин, а уже в советское время Ал. Блок посвятил несколько пылких страниц истолкованию катулловского «Аттиса».

---

## РАЗДЕЛ V

### РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ИМПЕРИИ

---

#### ГЛАВА I

#### РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВРЕМЕНИ ПЕРЕХОДА К ИМПЕРИИ («ВЕК АВГУСТА»)

##### 1. Римское общество и культура «века Августа»

Империя, основанная Октавианом - Августом,<sup>1</sup> ставила своей целью консолидацию рабовладельческого общества на основе военной диктатуры. Диктатура была направлена не только против рабов и демократических низов римского гражданства, но и против центробежных тенденций в верхушечных слоях. Октавиан пришел к власти при помощи низов, которые он вынужден был компенсировать за счет конфискации имущества ряда аристократов и отнятия земель у значительного числа средних и мелких землевладельцев; укрепившись в своей власти, он круто повернул в сторону сближения с верхними слоями, с тем, чтобы политически нейтрализовать римский «пролетариат», сохраняя его, однако, в качестве резерва против аристократической фронды. Найти искомую компромиссную линию было нелегко; решающего успеха Октавиан добился тем, что объединил вокруг себя Италию в борьбе против эллинистических провинций, которыми правил его соперник Антоний. Хозяйственные преимущества Италии, обогащавшейся за счет Востока, были поставлены под угрозу, и Октавиан мог опереться здесь на самые широкие слои италийского населения. Италия сохранила первенство в империи. На этой основе Октавиан мог искать соглашения с аристократией. В 27 г. до н. э. он отказался от открытой диктатуры и формально восстановил «республику», оставив за собою верховную военную власть и управление пограничными провинциями. В римской империи формально сохранялись республиканские органы, сенат, консулы и все прочие старинные должности; Август считался только принцем-сопом, т. е. первым гражданином в государстве. Эти «республиканские» формы скоро оказались, однако, слишком стеснительными, и в 23 г. была произведена новая реформа: Август получил права плебейского трибуна, которые давали возможность, без нарушения старых традиций, вмешиваться в распоряжения сенатских органов и осуществлять фактическое единовластие в пределах формальной компетенции сената. Сословные привилегии аристократии строго охранялись, но республика была только видимостью.

---

<sup>1</sup> Имя «Август», присвоенное Октавиану сенатом в 27 г., означает «величественный», но с оттенком «священного», превышающего человеческие масштабы и близкого к силам божественного порядка.

Столь же двойственным характером отличалась идеология нового строя. Стремление опереться на Италию и сохранить внешние республиканские формы требовало консервативных лозунгов. Никакие хитроумные конструкции не могли, разумеется, скрыть того обстоятельства, что политический строй радикально изменился, и теоретики нового режима старались отвлечь внимание от вопросов государственного устройства, акцентируя в первую очередь необходимость нравственной реформы. Уже Панэтий, а за ним Цицерон придавали нравственному моменту не меньшее значение, чем законодательному. «Что за польза в тщетных законах, если нет добрых нравов?» — восклицает теперь Гораций. Многие нововведения проходят под знаком религиозной и нравственной реставрации, восстановления «обычаев предков». Преклонение перед политическим и религиозным прошлым Рима, восстановление старинных, давным давно забытых культов и празднеств — отличительная черта идеологической политики Августа. Консервативные круги поддерживали эту идеализацию прошлого, но по отношению к настоящему были настроены гораздо более пессимистически. Между тем та же официальная идеология требовала религиозного освящения империи, рассматривала правление Августа как некий «золотой век», положивший конец гражданским войнам, принесший на землю «мир» и «изобилие» и в свою очередь требовавший от граждан «благочестия». Август, наподобие эллинистических государей, охотно принимал (хотя официально от этого отказывался) обожествление своей особы, как «спасителя», нового Аполлона, победителя тьмы и зла, как нового Меркурия (Гермеса), подателя богатства и благ культуры. Гай Юлий Цезарь, наследником которого Август себя считал (Август и все последующие императоры носили титул «Цезарей»), был произведен в боги, и культ императоров, с причислением их после смерти к лику богов, стал одной из идеологических основ римской империи.

Лозунги эти далеко не всюду встречали искреннюю поддержку. Рабовладельческий класс в конце концов примирился с империей, как с единственным средством выйти из тупика гражданских войн, но процесс этого примирения был сложным и длительным. Императору приходилось бороться с оппозицией, исходившей от различных слоев населения; особенно сильны были оппозиционные настроения в первую половину правления Августа, когда бывшая верхушка еще не потеряла надежды вернуть утраченное политическое влияние, средние и мелкие землевладельцы были раздражены конфискацией земель для раздачи войнам, а армия предъявляла счета по оплате оказанных ею услуг. Однако широкие слои населения Италии жаждали успокоения после трудных десятилетий гражданских войн и не видели другого исхода; завоевание Египта доставило огромную добычу, пошедшую на удовлетворение претензий войска; меры по административному и хозяйственному упорядочению Италии и провинций, военные успехи и внешний блеск правления доставили новому порядку известную популярность, и Августу удалось, хотя и не без трений, стабилизировать общественные отношения и перевести оппозицию на путь легкого идеологического фрондерства, не представлявшего серьезной опасности для императорского режима.

Значительное неудовольствие вызывала, в частности, политика Августа в области семьи и брака, его стремление противодействовать

распаду семьи в цензовых слоях римского общества. В период крушения республики безбрачие, длительные связи богатых молодых людей с полупрофессиональными гетерами, адюльтер успели уже сделаться бытовым явлением. Однако рабовладельческое общество, основанное на противопоставлении полноправных свободных граждан рабам и чужеземцам, всегда заинтересовано в «чистоте крови», и империя, созданная для укрепления рабовладельческого класса, не могла пройти мимо этой проблемы. Август очень скупно давал права римского гражданства чужеземцам и ограничил отпуск рабов на волю. Последнее уже было вмешательством в сферу частных прав, но Август этим не ограничился. Он провел ряд законов, в которых устанавливались имущественные и служебные привилегии для женатых (в особенности многодетных) и ограничения для холостых; при этом предусматривался строго сословный брак; адюльтер карался конфискацией части имущества или высылкой, и — что было совершенно неслыханным для античности, — санкции закона угрожали и тому мужу, который, зная о неверности жены, не возбуждал против нее судебного преследования; такой муж обвинялся в потворстве адюльтеру, в «сводничестве». Этот нажим на личную жизнь, также проходивший под лозунгом восстановления старинной чистоты нравов, встретил упорное сопротивление. Обычно покорные императору «республиканские» органы, через которые проходили законопроекты, сенат и народное собрание, оказались строптивыми в брачном вопросе; Август проводил свои реформы лишь постепенно, при протестах населения, неоднократно отменял, смягчал их или откладывал срок вступления в силу; ему пришлось согласиться и на браки всадников с вольноотпущенницами, которые он сперва намеревался запретить. Как мы увидим в дальнейшем, борьба вокруг брачного законодательства получила разностороннее отражение в литературе Августовского времени.

В 43 г. до н. э. Октавиан произвел свой первый переворот, положивший начало его власти в Италии; после битвы при Акциуме (31 г.) ему удалось объединить всю римскую державу, но лишь после 19 г. новый порядок можно считать окончательно установленным. Когда Август, после долгого правления, умер в 14 г. н. э., империя держалась прочно, и никто уже не помышлял о возвращении к республиканскому строю.

Идеологическое движение переходных лет характеризуется тенденцией к успокоенности, жадной стабилизации. Как бы ни относились различные общественные группировки к создающейся империи, новый порядок нависал как неизбежность, — надлежало определить свое место в возникающей системе; и активные сторонники Августа и пассивно примирившиеся с ним, все искали внутреннего обоснования своей позиции. Порыв этот оказался, однако, кратковременным. Уже с самого начала к тону ликования по поводу нового расцвета римского государства примешиваются мотивы смирения, тоски и усталости, и чем далее, тем более становится ощутительной мертвящая атмосфера империи. Римское общество теряет ощущение того, что оно способно управлять своей судьбой, и охотно прислушивается к любым бредням о таинственных силах, руководящих миром. В гражданских войнах и в «новом веке», установленном Августом, видят осуществление древних «пророчеств». Религиозно-мистические течения, развившиеся в период крушения республики, получают теперь

официальное поощрение. Широкой волной распространяются эллинистические верования; представления о «ведовстве», и без того изжитые только в узком кругу образованных людей, выступают с новой силой, облекаясь в псевдо-«научную» форму восточной астрологии и магии. Верования эти поддерживаются и поздне-эллинистической вульгарной философией в лице, например, Посидония (стр. 237). Его учение о мудреце, свободно подчиняющемся року и сознательно направляющем свою волю в сторону осуществления предназначенной судьбы, явилось вполне пригодной философией для цезаризма. Август, лично склонный к многим суевериям своего времени, причислял себя к последователям Стои. Новая обстановка не представляла, впрочем, благодарной почвы для философского творчества. Философия либо растворяется в комментировании старых учений («становится филологией», по выражению Сенеки), либо замыкается в узкие пределы этики частной жизни. И римские массы, отстраняемые новым порядком от политической жизни, и верхушка, которую империя желала привлечь и поставить себе на службу, — все стремятся уйти в сферу частных интересов. Уход этот принимает самые различные формы — от неприкрытой погони за жизненными наслаждениями до аскетического самоограничения. Большим успехом пользовались моральные проповедники стоически-кинического и новопифагорейского толка, призывавшие к нравственному совершенствованию. Римлянин Секстий создал собственную философскую систему с практическим уклоном: в каждодневной работе над своим внутренним миром индивид должен был выработать в себе силу «терпения», сопротивления ударам судьбы. На изменение государственного строя Секстий реагировал пассивным неприятием: он отказался от сенаторского звания, предложенного ему Юлием Цезарем, а затем удалился из Рима в более свободную обстановку Афин.

Искусству переходного времени присуще стремление к монументальности. Обширная строительная деятельность императора позволила ему сказать в конце жизни, что он принял Рим глиняным, а оставляет каменным. Храмы, дворцы, публичные здания и сооружения (вроде «алтаря Августа мира» — 13 г. до н. э.), воздвигнутые самим Августом и окружавшими его деятелями, в той или иной форме прославляют величие Рима и его властителя. Здесь господствует «классицистический» стиль, ориентация на аттическое искусство V в. То же имеет место в скульптуре, нередко копирующей памятники классического и даже архаического периода Греции. Римское искусство дает, однако, более индивидуализованную портретность; старая римская традиция портрета сочетается с умением придавать индивидуальным чертам содержательное выражение, соответствующее идеям времени. Консервативный уклон, преклонение перед римским прошлым вызывает к жизни историческую скульптуру, изображения деятелей римской истории. Классицистический стиль оказался, впрочем, недолговечным; уже во время Августа наблюдается известная тяга к пышному, вычурному, фантастическому, которая станет затем характерной для искусства империи. Для жизнеощущения поздне-августовского времени показательны кубки с изображением скелетов и надписями: «приобретай и пользуйся» или «наслаждайся жизнью, пока живешь, завтрашний день неизвестен».

Сходные процессы наблюдаются в литературе. Переходный период (примерно, промежуток между 40 и 15 гг. до н. э.) был време-

нем наивысшего расцвета, «золотым веком» римской поэзии, начиная со второй половины правления Августа уже заметны симптомы упадка.

Хаотическая разбросанность жизнеощущения, свойственная времени Катулла, уступает место мировоззренческому углублению. В литературе это ознаменовалось реакцией против безыдейности александризма, повышением идейного содержания, возвращением к классическому стилю и гармонической форме. В сочетании более углубленного субъективного самосознания со стремлением осмыслить объективный мир, филигранного искусства эллинизма с большой и четкой формой классических образцов греческой литературы создается новый стиль римской поэзии. Отражая мироощущение атомизированного индивида римской империи, она не имеет того широкого народного характера, которым отличалась классическая литература греческого полиса, и не ставит перед собой таких острых и глубоких проблем, как аттическая драма V в., но по интенсивности внутреннего переживания она зачастую перекликается уже с поэзией Нового времени и, в смысле художественной ценности, представляет собой наиболее выдающееся явление во всей античной литературе послеполисного периода. Классицистический вкус, развившийся в центре империи, не остался без влияния и на греческую литературу. В греческой поэзии также раздается призыв к отходу от «ученого» эллинистического стиля, а в прозе торжествует «аттицизм» (стр. 240).

Установка на повышение содержательности литературы пользовалась и официальной поддержкой. Август и его ближайшие помощники были заинтересованы в том, чтобы привлечь литературу к пропаганде идеологических основ нового строя. Друг Августа Меценат собирал вокруг себя поэтов и старался направить их интересы в нужную сторону; он достиг в этом отношении известных успехов, хотя некоторые пожелания императора остались все же невыполненными; так, ни один из выдающихся поэтов не согласился взять на себя составление эпоса, в котором прославлялись бы «деяния» Августа. Кружок Мецената был важнейшим центром нового движения в римской поэзии; к нему принадлежали наиболее выдающиеся поэты эпохи, Вергилий и Гораций. Более независимое отношение к новому политическому порядку мы находим в других литературных кружках. Один из них группировался вокруг выдающегося полководца и оратора Мессалы, другой — вокруг близкого к Антонию государственного деятеля, оратора и историка Асиния Поллиона.

Интерес к литературе чрезвычайно возрос. Империя, по выражению Вергилия, «создала досуг», и литература, в частности поэзия, стала одним из излюбленных занятий отстраненной от активной политической деятельности римской аристократии. Гораций мог уже около 15 г. до н. э. иронизировать над поэтическим дилетантизмом: «мы все, ученые и неученые вперемежку, пишем стихи». Поэзия, к которой еще сравнительно недавно относились несколько свысока, теперь превозносится, как носительница культуры, как источник славы для поэта и его родины и бессмертия для тех, кого он воспевает. Даже при наших очень неполных сведениях о малозначительных авторах можно назвать не менее 50 имен поэтов Августовского времени, не говоря уже о том, что все покровители литературы, начиная с самого императора, считали своим долгом упражняться в поэти-

ческом искусстве. Один из второстепенных поэтов известен был тем, что «особенно охотно вставлял в свои произведения описания восхода солнца и его заката». Появляются и поэтессы. При таком количестве авторов неудивительно, что почти все известные в античной поэзии жанры представлены в римской литературе рассматриваемого периода. Оживленное литературное общение получило новую организационную форму в «рецитациях», публичных чтениях неизданных еще произведений; инициатором рецитаций был упомянутый выше Асиний Поллион. В связи с этим обострился интерес к вопросам литературной критики. Огромное большинство мелких поэтов было забыто уже ближайшими поколениями; ведущие фигуры вскоре были признаны классиками римской поэзии, и их творчество дошло до нас с гораздо большей полнотой, чем это имеет место по отношению к авторам республиканского времени.

Не меньший интерес вызывало к себе красноречие, но для этой отрасли словесного искусства, игравшей столь значительную роль в предшествующий период, новый порядок был малоблагоприятен. Политическая речь утратила всякое значение с установлением империи, а возможности судебного красноречия оказались настолько суженными, что ораторы редко опубликовывали речи, произнесенные ими на суде. Как и в эллинистической Греции, римское красноречие приобретает характер риторической декламации, т. е. речи на фиктивную, далекую от жизни тему (стр. 231).

В противоположность классицизму, господствовавшему в поэзии, риторическая проза развивала нервный, аффектированный стиль. Плавный период Цицерона заменялся быстрым, взволнованным чередованием коротких, точеных фраз; особенно ценились острота и эффективная сжатость выражения (так называемые «сентенции»).

Различалось два вида декламаций. Это были, во-первых, контроверсии, импровизированные судебные речи: надуманные казусы с небывалым, почти «романическим» сцеплением событий, с «тиранами» и «пиратами», с семейной враждой и похитителями девишек, служили основой для развертывания вымученных конфликтов между правовыми или нравственными нормами, между чувством и обязанностью, формальным правом и правосознанием. Другой вид — с в а с о р и и, размышления, вкладываемые в уста историческим или (реже) мифологическим фигурам в какой-либо острой ситуации. Декламации представляют собой как бы монологи или «словесные состязания» трагедии, отделившиеся от драматического действия и обычно перенесенные из мифологической сферы в область человеческих, но далеких от обыденного быта отношений. Темы переходили из поколения в поколение, от греков к римлянам; не нужно было ни новизны сюжета, ни содержательности мыслей; умение оригинально осветить избитую тему, словесный блеск, искусство ораторского исполнения — таковы требования, которые предъявлялись к декламатору. Наше знакомство с римским декламаторским искусством основано на сборнике Сенеки Старшего (отца известного философа); обладая исключительной памятью, этот любитель декламаций воспроизвел на склоне лет трактовок многочисленных тем у различных ораторов и преподавателей ретирики Августовского времени.

Классицистическое направление, поднявшее римскую литературу на более высокую ступень, создано было писателями, пережившими крушение республики и внесшими в свое отношение к новому порядку

энергию и убежденность выстрадавшего мирозерцания. Следующее литературное поколение, выросшее в обстановке империи, отличалось гораздо более поверхностным, «потребительским» отношением к окружающему миру. Увлечение декламациями было уже симптомом начинающегося упадка, понижения содержательности жизни. Во второй половине рассматриваемого периода риторически-декламационный стиль проникает и в поэзию, предрекая этим дальнейшие пути развития римской литературы в эпоху империи.

## 2. Вергилий

Литературный поворот от неотериков к «классическому» стилю с полной четкостью обнаруживается в творчестве того писателя, который более, чем кто бы то ни было другой, может считаться идеологическим знаменосцем возникающей империи. Это — Публий Вергилий<sup>1</sup> Марон (70—19 гг. до н. э.), самый прославленный поэт императорского Рима.

Жизнь Вергилия еще в античности стала предметом легенды; вместе с тем древние биографы располагали и рядом точных биографических сведений, восходивших к современникам Вергилия, в частности к его другу, эпическому и трагическому поэту Варию. Согласно сообщению античных жизнеописаний, Вергилий вышел из низов свободного населения северной Италии. Отец его, в прошлом не то ремесленник, не то поденщик, сумел улучшить свое имущественное положение и владел участком земли около города Мантуи. Здесь и родился Вергилий (15 апреля 70 г.). Первоначальное образование он получил в соседней Кремоне, затем в Медиолануме (Милане), культурном центре северной Италии, а в конце 50-х гг. переехал в Рим совершенствоваться в риторике и науках. Адвокатская карьера, к которой обычно готовились молодые воспитанники риторической школы, не удалась; Вергилий не обладал ораторскими дарованиями и только один раз выступил перед судьями. Как сообщает один из современников, поэт говорил медленно и по манере речи «походил почти что на неученого»; к тому же он отличался чрезвычайной застенчивостью и даже в более поздние годы, будучи уже знаменитым поэтом, приходил в смущение, когда его появление в каком-либо публичном месте вызывало интерес любопытствующей толпы. «Высокого роста, смуглый, с деревенским лицом, слабого здоровья», — так описывает Вергилия античный биограф (Донат).

Молодые годы Вергилия проходили под двойным идейным влиянием. С одной стороны, его увлекала неотерическая поэзия, и он составлял лирические стихотворения в «новом» стиле. Мы находим среди них лирические излияния, размышления, насмешливые стихи, резкие нападки на отдельных лиц; Вергилий старается приблизиться к стилю Катулла, цитирует и переиначивает его стихи. Юношеские стихи эти были опубликованы уже после смерти поэта и составили небольшой сборник «Мелких стихотворений» (Catalepton).

Наши сведения о поэтических интересах молодого Вергилия были бы значительно полнее, если бы он действительно являлся автором «ученых» эпиллиев «Комар» и «Кирис» (морская птица), которые ему впоследствии приписывались. Подлинность обеих этих поэм, однако,

<sup>1</sup> Написание *Виргилий*, возникшее в поздней античности и распространившееся в Средние века, неправильно.

весьма сомнительна; очень возможно даже, что «Комар» представляет собой сознательную фальсификацию, опубликованную как юношеское произведение знаменитого автора. В поздней античности количество таких псевдовергилиевских стихотворений еще более возросло. Даже в сборнике *Catalepton* не все может считаться бесспорно принадлежащим Вергилию.

Другое влияние исходило от широко распространившейся в эти годы эпикурейской школы (стр. 346). Оно побудило Вергилия распрощаться с риторикой и, по его собственным словам, «направить парус в блаженную гавань, устремляясь к мудрым речам великого Сирона»; в надежде «освободить жизнь от всех отягощающих ее забот», он готов был даже пожертвовать своим интересом к поэзии. Через эту же школу Сирона и Филодема проходил упомянутый уже поэт Варий, с которым Вергилий вступил в тесную «эпикурейскую» дружбу, затем, может быть, Гораций, т. е. виднейшие представители будущего Августовского классицизма. В бурные годы окончательного крушения республики молодые поэты стремились к целостному и законченному мировоззрению, преодолевая субъективизм и формализм неотериков. Эпикурейская проповедь ухода в частную жизнь и довольства малым оставила глубокий след на всем последующем творчестве Вергилия; менее затронула его просветительская сторона эпикуреизма, но все же Лукреций стал для него вторым поэтическим учителем, наряду с Катуллом.

В сочетании «ученого» и чувствительного александринизма с идеалом тихой жизни на лоне природы создалось первое значительное произведение Вергилия, его сборник — «Б у к о л и к и» (около 42—39 гг.). Как показывает уже самое заглавие, римский поэт воспроизводит жанр пастушеских идиллий Феокрита; в собрании сочинений Феокрита, изданном в I в. (стр. 221), насчитывалось десять чисто «буколических» произведений, и из такого же числа стихотворений, так называемых «э к л о г»,<sup>1</sup> состоит сборник Вергилия. Вводя в римскую литературу не представленный в ней (во всяком случае систематически не представленный) буколический жанр, Вергилий следует еще поэтической линии неотериков, ориентации на эллинистическую поэзию, но отношение его к пастушеской тематике значительно отличается от установок Феокрита. Используя пастушескую маску для поэзии любовного томления, Феокрит изображал пастухов с известным оттенком иронии, с подчеркнутым превосходством культуры автора над примитивизмом его фигур. У Вергилия нет этой дистанции между автором и персонажами. «Буколики», составлявшиеся в один из самых острых моментов гражданской войны, знаменовали бегство из действительности в идеальный мир «аркадцев», предающихся любви и поэзии. Этот мир свободен от тех пороков, в которых моралисты конца республики упрекали римское общество, от стремления к богатству и власти, но он свободен и от всяких гражданских обязанностей. Изъятые из полисных связей «пастухи» воплощают идеал частной жизни и очень скоро — уже в процессе написания «Буколик» — становятся верными приверженцами Октавиана, отражая переход от полисного человека к человеку времен империи. Вергилий относится к этому миру с полным сочувствием,

<sup>1</sup> Эклога — «отбор», отобранное, т. е. отдельно опубликованное, небольшое произведение (или часть произведения).

и грани, отделяющие персонажи от поэта, стираются. Пастухи хорошо осведомлены в римских литературных спорах, связаны дружбой с поэтами новейшего направления и презрительно относятся к литературным староверам. В соответствии с этим бытовой материал пастушеской жизни играет у римского поэта гораздо меньшую роль, чем у Феокрита, и подан очень нечетко. Вергилий не заботится о ясности или выдержанности ситуаций; почти в каждой эклоге можно обнаружить недоговоренности и «противоречия». Нереальность обстановки акцентирована географическим смешением: «аркадцы» оказываются на берегах североиталийского Минчио, и очень трудно бывает различить, где кончаются традиционные в буколической поэзии Сицилия и Аркадия и где начинается родной для Вергилия североиталийский пейзаж. Единством настроения поэт дорожит гораздо больше, чем деталями быта; на первый план выступает эмоционально-патетическая сторона буколической песни, интенсивность внутреннего переживания. Фиксация настроения не требует законченной разработки темы: в 9-й эклоге цитируются отрывки из «незаконченных» или «забытых» стихотворений — любопытная попытка ввести непривычную для античности форму поэтического фрагмента. Пастухи Вергилия — совершенно условные фигуры для произнесения нежных и чувствительных стихов на любую тему, и действительность может вступать в самые причудливые сочетания с буколическим миром.

Как типичный «ученый» поэт, Вергилий в самых широких размерах пользуется поэтическим материалом своих предшественников. Некоторые эклоги представляют собой почти что мозаику цитат, мотивов, образов, отдельных выражений, заимствованных из Феокрита и других эллинистических авторов. Сохраняет он обычно и традиционную рамку пастушеского диалога или монолога, чаще всего состязания в пении, при котором состязающиеся либо произносят большие стихотворения, либо перебрасываются короткими двустушиями или четверостишиями. При всей этой далеко идущей зависимости Вергилий создает нечто новое по лирическому настроению. Одна из наиболее ранних и одна из наиболее поздних эклог (2-я и 8-я) изображают томление влюбленного пастуха. Очень многое почти дословно переведено из «Киклопа» и из других идиллий Феокрита, но, заимствуя, Вергилий отбирает, переделывает и располагает материал по-своему. Характерная для Феокрита ироническая подача любовного томления заменена напряженной эмоцией страсти, сложными переливами чувств, и любовное излияние переходит в тона трагического пафоса. Получаются лирические монодрамы с «рамочной» (стр. 361) композицией. Повышенная по сравнению с Феокритом интенсивность внутреннего чувства выходит, с другой стороны, за пределы голого субъективизма неотериков. У Катутла внешняя действительность исчезала; Вергилий вновь обретает ее, и прежде всего в чувстве природы; пейзаж и настроение составляют у него единое целое. В буколическом мире Вергилий ищет утверждения жизни и соответственно дополняет и перерабатывает тематику Феокрита; за скорбным монологом о неразделенной любви следует, в порядке буколического состязания, песня о счастливой любви, переработка **заклинаний** Феокритовой Симефы (стр. 225—226), но на этот раз с благополучной концовкой (8-я эклога): плач над гибелью Дафниса сменяется ликованием по поводу его обожествления.

В условную пастушескую жизнь начинает, однако, вторгаться актуальная историческая действительность. Первым толчком для этого послужил факт биографического порядка. Когда около 41 г. небольшое поместье Вергилия было конфисковано в пользу воинов Октавиана, поэт с помощью влиятельных литературных друзей добился восстановления своих прав; в эклоге, поставленной при издании сборника на первом месте, старый пастух произносит хвалу «божественному юноше», который возвратил ему участок во время всеобщей смуты; горечью и отвращением к «раздору граждан» продиктован образ второго пастуха этой эклоги, изгоняемого из родных мест. Современная политическая тематика входит, таким образом, в художественное поле зрения Вергилия, не нарушая еще буколического колорита.

Дальнейший шаг в этом направлении мы находим в знаменитой четвертой эклоге. Она обращена к Асинию Поллиону (стр. 366), консулу 40 г., одному из покровителей Вергилия и вдохновителю его в занятиях буколической поэзией. Автор призывает пастушескую Музу «петь о более важных предметах» и в торжественно-туманном стиле оракула возвещает наступление новой эры; она связана с предстоящим в текущем 40 г. рождением некоего мальчика, будущего властителя мира, обрисованного одновременно человеческими и божественными чертами и несущего с собой конец железного века и начало золотого. Эклога эта привлекала усиленное внимание комментаторов Вергилия как в древности, так и в Новое время, и вызвала огромную литературу. Уже в античности наметились две основные линии толкования — историческое и мифологическое; обе эти точки зрения продолжают находить приверженцев и поныне. Первое толкование приурочивает стихотворение Вергилия к ожидавшемуся рождению ребенка в каком-либо из видных римских семейств того времени; в более точном определении этого семейства сторонники исторического взгляда расходятся и называют различные имена — Октавиана, Антония, наконец самого адресата эклоги Асиния Поллиона, сын которого выступал впоследствии с уверениями, что стихотворение написано в его честь. С точки зрения второго направления, четвертая эклога содержит прославление нового порядка вещей в форме мифологического пророчества о рождении человекобога, с которым связано обновление мира; «мальчик» не является реальным существом, и ни для него, ни для его родителей не следует искать исторического имени. В пользу этого последнего взгляда приведено много серьезных доводов, но спорный вопрос не может еще считаться окончательно решенным. Древние христиане считали, что в эклоге предсказано появление Христа, и церковь уважала языческого поэта, как обладателя высшей мудрости. В этом древнехристианском толковании заключена та доля истины, что Вергилий использовал в качестве «ученого» поэта те самые эллинистические представления о богах-спасителях, из которых впоследствии создавалось христианство. Эклога написана, вероятно, в конце 40 г., когда мир, заключенный между Октавианом и Антонием, породил кратковременные надежды на наступление спокойных времен.

Своеобразны шестая и десятая эклоги. Адресат шестой эклоги Вар, оказавший услугу Вергилию в деле о его поместье, ожидал от него прославления в какой-нибудь эпической поэме. Вергилий, перифразируя Каллимаха, отклоняет от себя эпос: «пастуху подобает

пасти тучных овец, но песню петь потоньше» (ср. стр. 215); вместо поэмы, он посвящает Вару сказание о связанном и освобожденном Силене (лесном демоне — античная параллель к русской сказке о «благодарном лешем», переходящая в явный автобиографический нарек), вознаграждающем пастухов песней. Сказание служит рамкой для введения серии «ученых» сюжетов в каталогообразном стиле Эвфориона (стр. 229), и в нее вплетено восхваление литературного друга Вергилия, Корнелия Галла (стр. 404), автора мифологических эпиллиев и любовных элегий. Этот же Галл выступает в десятой, заключительной эклоге. Любовные муки Галла изображены наподобие страданий феокрытовского Дафниса; он ищет успокоения в буколической жизни, но не находит его:

Все побеждает Амур, и мы покоримся Амуру.

На материале буколической фикции Вергилий создал лирику нового типа; в этом значение «Буколики» для мировой литературы. Непосредственно для римской поэзии сборник Вергилия имел, кроме того, большое формальное значение. В школе Феокрита Вергилий завершил ритмико-синтаксическую реформу латинского гексаметра, начатую неотериками. Длинные и запутанные периоды старинной римской поэзии заменены короткими предложениями с ясным членением на части, без нагромождения придаточных, с плавным течением певучего, рассчитанного на музыкальное исполнение стиха. С Вергилием латинский стих достиг того же художественного уровня, на котором находилась проза со времен Цицерона.

«Буколики» выдвинули Вергилия в первый ряд римских поэтов, а готовность признать новый политический порядок приблизила его к правящим верхам. Вскоре после выхода в свет «Буколики» он попадает, вместе со своим старым другом Варием, в круг Мецената, т. е. в ближайшее окружение властителя Италии Октавиана. Октавиану и Меценату адресовано следующее произведение Вергилия, дидактическая поэма «Георгики» («О земледелии»); поэт работал над ней семь лет и закончил лишь в 29 г., уже после битвы при Акциуме.

Тема отвечала личным склонностям Вергилия и вместе с тем была актуальна; вопрос о восстановлении италийского мелкого землевладения и о выводе известной части городских паразитических масс на землю с целью их политической нейтрализации уже не раз вставал в Риме, а после опустошительных гражданских войн еще более обострился. Новая власть оказалась в этом вопросе столь же бесильной, как и прежняя, но предмет обсуждался и волновал умы. «Георгики» состоят из четырех книг: первая посвящена хлебопашеству, вторая — разведению деревьев и в частности культуре винограда, третья — скотоводству, четвертая — пчелам. Это обычная схема расположения материала в античных сельскохозяйственных трактатах, с опущением, правда, некоторых разделов (птицеводства, садоводства и т. п.). Вергилий тщательно ознакомился с литературой вопроса и пользовался разнообразными источниками. Он отнюдь не стремится к исчерпывающему или хотя бы систематическому рассмотрению предмета. Поэма не была задумана, разумеется, как учебник для практических целей; интересующийся агрономией мог обратиться к соответствующей литературе, обогатившейся около 37 г. трактатом престарелого Марка Теренция Варрона (стр. 322) «О сель-

ском хозяйстве». Дидактическая задача Вергилия состояла не столько в изложении агрономической дисциплины, сколько в проповеди нравственной ценности земледельческого труда, в показе его радостей, в прославлении сельскохозяйственной деятельности как специфической формы жизни. Это стремление изложить специальный предмет в связи с более общими мировоззренческими вопросами отличает «Георгики» Вергилия от аналогичных произведений эллинистической литературы, в которых обычно господствует установка на ученый эмпиризм. Греческое заглавие поэмы (Georgica) заимствовано у Никандра Колофонского, но Вергилий называет свое произведение «Аскрейской песнью», которую он поет «по римским городам». «Аскрейская песнь» — произведение в стиле Гесиода, уроженца Аскры. Гесиод был тем древнегреческим поэтом, на которого охотнее всего ссылались александрийцы (стр. 216), и путь бывшего неотерика Вергилия к поэзии широкого размаха идет через Гесиода.

В эклогах сельская жизнь воспринималась с точки зрения достигаемых ею досугов; в «Георгиках» она оборачивается своей трудовой стороной. «Все победил упорный труд», — звучит теперь, вместо прежнего — «все побеждает любовь».

Отец<sup>1</sup> пожелал сам,  
Чтоб земледельческий путь был не легок, он первый искусно  
Землю встревожил, надеждой сердца возбуждая у смертных,  
Не потерпев, чтоб его коснело в сонливости царство.

Указание на роль труда сближает Вергилия с Гесиодом. Но, в то время как автор «Работ и дней» давал реалистическую картину сурового быта и тяжелого социального положения крестьянства, Вергилий окутывает сельскую жизнь дымкой идеалистической утопии, изображая ее, как сохранившийся остаток «золотого века». Поэт римской империи значительно уступает древнегреческому рапсоду в умении открыто глядеть на мир социальных отношений. Он справедливо отмечает, что мощь Рима выросла на основе свободного крестьянства,<sup>2</sup> но из поля его зрения выпадают латифундии, обезземеление, рабский труд в сельском хозяйстве. Поселяне сами не знают, сколь счастлива их жизнь:

О, блаженные слишком — когда б свое счастье знали  
Жители сел!

В восхвалении спокойной, трудовой и аполитичной сельской жизни, в идеализации примитивных нравов и верований италийского крестьянства мечтания эпикурейца смыкаются с политическими и идеологическими задачами империи, и эпикуреец отступает перед идеологом консервативно-религиозной реставрации. В изображении Вергилия селянин бессознательно достигает того же жизненного блаженства, которое эпикурейский мудрец находит на вершинах знания.

Счастливы те, кто вещей познать умели причину,  
Те, кто всяческий страх и рок, непреклонный к молениям,  
Всё повергли к ногам, — и шум Ахеронта скупого,

т. е. Эпикур, Лукреций. Но

Благополучен, кому знакомы и сельские боги,  
Пац и старец Сильван и Нимфы — сестры благие.

<sup>1</sup> Отец — Юпитер.

<sup>2</sup> Ср. замечание Маркса, цитированное на стр. 9—10.

«Георгиками» Вергилий заменяет задуманный было, но отложенный на неопределенное будущее философский эпос о природе. Эта никогда неосуществленная мечта навевана была поэмой Лукреция, увлечение которой заметно и в «Георгиках». К унаследованному от Лукреция пафосу неисчерпаемых живительных и разрушительных сил природы присоединяется характерное для Вергилия симпатическое переживание ее и теплое отношение к земледельческому труду. Поэма расцвечена живописной образностью и одушевлена разнообразными оттенками настроения, в которые автор погружает процесс сельскохозяйственной деятельности; особенно интересно любовное изображение животных и очеловечение их психики.

Из трактовки темы вырастают многочисленные «отступления»; в них сосредоточена идеологическая сторона «Георгик». Идиллические описания земледельческой жизни получают политическое завершение в обильных хвалах, расточаемых Октавиану. Прославление Италии, ее природы, населения и исторических деятелей звучало в годы составления поэмы с особенной актуальностью, так как Октавиан собирал вокруг себя силы Италии для борьбы с восточной частью империи; гражданский мир и возвращение Италии ее первенства были теми лозунгами, с помощью которых он привлек на свою сторону значительную часть итальянского населения. Благодаря отступлениям каждая книга поэмы приобретает особый колорит. Свет и тени распределены таким образом, что нечетные книги заканчиваются мрачными картинками, четные — умиротворенными. Зловещим предзнаменованиям и ужасам гражданских войн в конце первой книги противостоит восторженная хвала сельской жизни в конце второй; заключительную часть третьей книги составляет описание страшной эпидемии, а поэма в целом завершается жизнеутверждающим сказанием о пчеловоде Аристее, разросшимся в изящный мифологический эпиллий. Восхваляя Октавиана и его империю с точки зрения далекого от политики селянина, Вергилий продолжает двигаться по пути, намеченному в «Буколиках». Эпикурейский идеал безмятежной жизни приводит его к политическому оправданию нового строя и сам начинает вытесняться внутренним признанием тех идеологических требований, которые империя предъявляет к своим «гражданам». Свое полное художественное воплощение эта новая установка находит в «Энеиде».

В «Георгиках» Вергилий обещает составить поэму о деяниях Августа: императору хотелось, чтобы какой-нибудь видный поэт сделал его героем своего эпоса. От Вергилия ожидали традиционной в римской литературе исторической поэмы (Невий, Энний) с мифологической перспективой, с упоминанием о троянском происхождении рода Юлиев, в состав которого входил усыновленный Юлием Цезарем Август. Но когда Вергилий приступил к осуществлению плана, акценты переставились; он дал мифологическую поэму с исторической перспективой, с увязкой мифа и современности. Такая перемена замысла могла уязвить личное честолюбие императора, но она вполне соответствовала усвоенной им религиозно-консервативной политике, и Август благосклонно следил за работой Вергилия над поэмой о троянце Энее.

Миф об Энее (стр. 283) уже в середине III в. получил в Риме официальное признание. Рим считался обновленной Троей. Знатные роды старались возвести свои генеалогии к Энею и его спутникам;

известный ученый I в. Варрон написал даже трактат «О троянских семействах». В частности род Юлиев связывал себя с сыном Энея Асканием; утверждали, что второе имя Аскания, Ил, было затем переделано в Иул. Юлии оказывались потомками Венеры (т. е. Афродиты, матери Энея), и Юлий Цезарь не прочь был при случае сослаться на свое божественное происхождение. Разрабатывая сказание об Энее, Вергилий создавал поэму не только о началах римской империи, но и о предках Августа.

Вергилий приступил к своему труду вскоре после окончания «Георгик»; в 26 г. в литературных кругах уже было известно, что он работает над большой поэмой об Энее и готовит эпос по гомеровскому образцу. Задача была нелегкая. Обновляя большой мифологический эпос, Вергилий вступал — по античным представлениям — в «соревнование» с Гомером. Это означало полный разрыв с эстетическими принципами александризма. Римская литературная традиция давала исторический эпос в стиле Энния, но и этот жанр был дискредитирован неотериками. Надлежало создать поэму, ориентированную на гомеровский стиль, но удовлетворяющую новым идеологическим потребностям и изощренному вкусу, избалованному филигранной отделкой неотерических эпилиев. Специфические трудности возникали и в связи с материалом предания. Центральным героем был беглец, покинувший гибнущую родину; этот образ нуждался в деликатной трактовке для того, чтобы не вызвать отрицательного отношения у читателя. Предание о троянском происхождении Рима имело актуально-политическую остроту; на него ссылались сторонники перенесения центра империи на Восток, и еще Юлий Цезарь помышлял о том, чтобы восстановить Трою и сделать ее столицей. «Энеида» должна была своей трактовкой мифа дать отпор этим тенденциям. Она требовала, наконец, значительных «ученых» штудий, ознакомления с обширным мифологическим и историко-антикварным материалом.

По сообщению античного биографа, Вергилий обдумал предварительный план поэмы и составил краткое содержание ее в прозе, разделив материал на 12 книг; затем он разрабатывал отдельные эпизоды, выхваченные из плана, нередко оставляя те или иные части недоделанными впредь до окончательной редакции всего произведения. Лишь после нескольких лет работы он счел возможным прочитать Августу некоторые из более или менее законченных книг. В 19 г. до н. э. «Энеида» была вчерне готова, и автор предназначал еще три года на ее отделку, с тем чтобы провести остаток жизни в философских занятиях. Смерть прервала эти планы. Возвращаясь из поездки по Греции, Вергилий заболел и в тяжелом состоянии был доставлен в Брундиций (современный Бриндизи), где и умер 21 сентября 19 г. Перед смертью он хотел сжечь свою незаконченную поэму, а в завещании оставил распоряжение, чтобы из его литературного наследия не опубликовывали ничего, что не было издано им самим. Август воспротивился выполнению этой последней воли и поручил друзьям поэта издать «Энеиду». В соответствии с античной практикой посмертных изданий (ср. стр. 347), издатели воздержались от скольконибудь значительных редакционных вмешательств. Недоделанные Вергилием гексаметры были оставлены без изменений; остался также ряд неувязок, по большей части мелких и незаметных, но иногда затрагивающих и основные линии ведения сюжета.

Сюжет «Энеиды» распадается на две части: Эней странствует, затем воюет в Италии. На каждую из этих частей Вергилий отвел по шести книг. Первая половина поэмы тематически приближается к «Одиссее», вторая — к «Илиаде».

Основная концепция «Энеиды» заключена во вступительных стихах. «Я пою брань и мужа, который... был много кидаем по землям и по морю... и многое претерпел на войне»; из этой формулировки античный читатель уже видел намерение автора объединить тематику обеих гомеровских поэм. Эней «беглец по воле рока»; ссылка на «рок» служит не только оправданием для бегства Энея из Трои, но и указывает на движущую силу поэмы, на силу, которая приведет к тому, что Эней основал

Город и в Лаций богов перенес, род откуда латинов  
И Альбы-Лонги отцы и твердыни возвышенной Роны.<sup>1</sup>

В отличие от гомеровского эпоса, полностью уходящего в прошлое, у Вергилия миф всегда переплетен с современностью, и испытания Энея являются лишь многозначительным началом уготованного роком римского величия.

Злоключения Одиссея были вызваны гневом Посидона; странствия Энея обусловлены «злопамятным гневом лютой Юноны». Вражда Юноны (у греков Геры) к троянцам — гомеровская традиция, осложненная римской политической мотивировкой: Юнона — покровительница Карфагена, векового врага римлян. Композиционным образцом для первой половины «Энеиды» послужила та же «Одиссея». Повествование начинается с последних скитаний Энея, и предшествующие события даны как рассказ героя о его приключениях.

Когда Эней со своей флотилией уже приближается к Италии, конечной цели плавания, разгневанная Юнона посылает страшную бурю. Корабли разбросаны по морю, и истомленные троянцы причаливают к неизвестным берегам. В грустном бессилии, но с верой в будущее и готовностью претерпеть любые удары судьбы предстает перед читателем герой поэмы. И тут же повествование прерывается сценой на Олимпе: Юпитер открывает Венере грядущие судьбы Энея и его потомков, вплоть до времени Августа, и предсказывает мощь и величие римской державы. В дальнейшем ведении рассказа олимпийский план продолжает чередоваться с земным, и человеческие побуждения дублируются божественными внушениями. Упорной вражде Юноны противостоит любящая заботливость Венеры, матери героя. Счастье начинает улыбаться Энею и его спутникам. Они находятся в Ливии, неподалеку от строящегося Карфагена. Этот мощный город основан энергичной женщиной, царицей Дидоной, бежавшей из Тира после того, как ее любимый муж Сихей был вероломно убит ее же братом Пигмалионом. Она горячо сочувствует несчастьям Трои, молва о которых успела уже облететь весь мир. Воздвигнутый Дидоной храм Юноны разукрашен изображениями ярких и трогательных сцен из истории Троянской войны. Дидона гостеприимно принимает троянцев:

Сходная с вашей судьба и меня через многие беды  
Долго водив, наконец, в сих краях отдохнуть допустила.  
Горе изведав сама, помогать злополучным стараюсь.

<sup>1</sup> Т. с. Рима.

Особенное впечатление производит на нее судьба Энея; вечером на пиру, беседуя с Энеем, она «впитывает в себя любовь» и просит, чтобы он подробно рассказал о своих злоключениях.

Этой экспозицией любви Дидоны к Энею заканчивается первая книга. По общему построению она воспроизводит схему 5—8 книг «Одиссеи»: плавание Одиссея, буря, поднятая Посидоном, и прибытие в страну феаков, радушный прием у царя Алкиноя, в стране которого уже поют о Троянской войне, и просьба рассказать о приключениях. Напоминают Гомера и многие детали повествования, опущенные в нашем изложении, причем Вергилий пользуется материалом из самых различных частей обеих поэм; заимствуются сцены, мотивы, отдельные выражения. Но Вергилий обрабатывает гомеровский материал тем же методом, который он применял в «Буколиках» по отношению к Феокриту. Из «заимствований» создается новое целое, с усиленным выдвижением чуждых гомеровскому эпосу моментов лиризма и субъективной мотивированности действия. Такое соотношение между материалами древнегреческого эпоса и его переработкой у Вергилия характерно для всех частей «Энеиды», и в дальнейшем пересказе ее содержания мы уже не будем на этом останавливаться. Рассказ Энея занимает вторую и третью книги.

Вторая книга посвящена падению Трои. Тема эта («разрушение Илиона») не раз уже трактовалась в греческой поэзии, но Вергилию надлежало осветить традиционное сказание с точки зрения троянца и рассказать о событиях как о переживаниях одного лица — Энея, которому предание не приписывало к тому же видного участия в событиях. Рассказ должен потрясти страшными и трогательными сценами «страданий Трои», снять с греков их ореол победителей и оправдать личное поведение героя поэмы. Книга начинается с повествования о «деревянном коне»: троянцы не побеждены в открытом бою, они гнусно обмануты. В действиях и речах грека Синона, оставленного при коне, воплощено искусство утонченнейшей лжи, коварства и клятвопреступления. К неслыханному вероломству людей присоединяется жестокосердие богов: жрец Лаокоонт призывал было «опасаться данайцев даже тогда, когда они приносят дары», но и сам Лаокоонт и его два сына были убиты огромными морскими змеями, посланными Афиной. После этой божьей кары у троянцев не может оставаться сомнений: с праздничным ликованием вводят они в город рокового коня, а ночью греки уже вступают в Трою. Эпизод ночного боя окутан атмосферой трагического пафоса. Эней собирает вокруг себя маленький отряд.

Для побежденных спасенье одно — не мечтать о спасеньи.

Но отряд уничтожен; вот уже погиб престарелый царь Приам в бессильной борьбе со свирепым сыном Ахилла. Повторные указания богов принуждают, наконец, Энея покинуть гибнущий город. Он выносит на плечах своего отца Анхиса, который держит пенатов (домашних богов) Трои; к Энею присоединяются многочисленные спутники.

Третья книга — скитания Энея. Традиция давала здесь несвязный ряд преданий о стоянках Энея и основанных им городах и святилищах. Вергилий сократил этот материал и постарался украсить его живописными описаниями и трогательными эпизодами, все время напоминающими о несчастьях Трои. Плавание Энея мыслилось одно-

временным со странствиями Одиссея и частично было приурочено к тем же местностям, но Вергилий, проводя троянцев мимо Скиллы и Харибды или острова киклопов, не дублирует гомеровских приключений. Момент единства вносится в скитания тем, что на каждой значительной остановке какой-либо вещий сон или оракул сообщает герою нечто новое о конечной цели пути. В этом отношении третья книга не согласована с другими частями «Энеиды», где Эней уже с самого начала направляется в Италию. Для идеологической концепции характерно, что Италия оказывается не чужбиной, а «древней матерью», прародиной троянцев, в которую они теперь возвращаются. Эней доводит свой рассказ до прибытия в Сицилию, где умер старый Анхис. Направляясь из Сицилии в Италию, герой был застигнут той бурей, с которой началось повествование поэмы.

Четвертая книга, наряду со второй, принадлежит к наиболее сильным и патетическим частям «Энеиды». Это — повесть о любви Дидоны к Энею. Гомеровский эпос намечал любовную тему, но не разрабатывал ее. Вводя патетику любовной страсти в большой героический эпос, Вергилий следует за поэмой Аполлония Родосского; при этом он переносит чувство в более возвышенную сферу, углубляет анализ и создает трагедию в форме законченного эпиллия.

Гордая царица Дидона — фигура «героического» уровня. Она любила Энея за его страдания, но она связана обетом верности покойному мужу и мучается сознанием загорающейся страсти. Борьба между чувством и долгом, победа чувства и любовное безумие — первый акт ее трагедии. Наконец, во время грозы, застигнувшей Дидону и Энея на охоте, они находят убежище в пещере:

Земля и творящая браки Юнона

Знак подают; загорелись огни и союза свидетель

Горный Эфир, и нимфы на высях стонали утесов, —

вместо брачных факелов и радостных кликов. Быстро наступает перелом: боги напоминают Энею о предназначенной ему роком миссии, и он готовится к отъезду из Карфагена. Трагическую развязку любви Вергилий разработал с особенной тщательностью; с каждым новым этапом развивающегося действия нарастают душевные муки Дидоны. Повествовательные части служат только пояснительными введениями к речам, монологам и размышлениям героини. Первое изумление и упреки сменяются гордым чувством оскорбленного достоинства, презрением и ненавистью; достоинство вскоре оказывается попраным — Дидона шлет смиренные мольбы об отсрочке отъезда. С силой навязчивого представления преследует ее мысль о смерти, но когда она видит уже ушедшие в море троянские корабли, ею в последний раз овладевает приступ мстительной ярости, и в иступленных проклятиях по адресу Энея и его потомков она предсказывает непримиримую вражду народов и грядущее рождение мстителя (Ганнибала). Затем она всходит на костер; царица и основательница Карфагена, в спокойном сознании величия своей деятельности, пронзает себя мечом, который некогда подарен был ей Энеем.

Пятая книга возвращает нас к «соревнованию» с Гомером: Эней, снова высадившийся в Сицилии, устраивает игры по случаю годовщины смерти Анхиса. Эта параллель к 23-й книге «Илиады», играм при погребении Патрокла, была вполне актуальна в Риме времен Августа. Император насаждал состязания знатной молодежи, считая

их «старинным похвальным обычаем», и Вергилий выводит пра-родителей известнейших римских родов в качестве участников состязаний, назначенных Энеем.

Очень интересна шестая книга. Проплывая вдоль берега Италии, Эней делает остановку у города Кум. Здесь находился знаменитый оракул Аполлона, а неподалеку античное верование помещало вход в преисподнюю. Пророчица Сивилла дает предсказание о борьбе, которая ожидает Энея в Лациуме, а затем сопровождает его в царство мертвых для свидания с отцом Анхисом. Создавая параллель к 11-й книге «Одиссеи» (посещению царства мертвых), «ученый» поэт объединяет образы древней мифологии с более поздними религиозными и философскими учениями. «Нисхождение» Энея в преисподнюю входит как звено в обширный ряд апокалипсисов («откровений») о «тайнах» загробного мира и послужило одним из литературных источников для знаменитой поэмы Данте. В изображении Вергилия сливаются три круга представлений — о тенях гомеровского царства мертвых, затем о загробном суде с вечными муками Тартара («ада») для преступников и с вечным блаженством Элисия («рая»), и наконец — об «очищении» душ после смерти для их нового «воплощения». Это дает возможность развернуть большое многообразие сцен, окрашенных в самые различные лирические тона и насыщенных актуальным идеологическим содержанием. Книга завершается обширным «смотром душ»: Анхис показывает Энею будущих деятелей Рима, носителей той военной и гражданской славы, в которой римляне усматривали свое превосходство над интеллектуально и художественно более высокой культурой Греции.

Выкуют тоньше другие<sup>1</sup> пусть оживленные меди,  
Верю еще, изведут живые из мрамора лики,  
Будут в судах говорить прекрасней, движения неба  
Циркулем определяют, назовут восходящие звезды,  
Ты же народами править властительно, римлянин, помни!  
Се — твои будут искусства: условия накладывать мира  
Ниспроверженных щадить и ниспровергать горделивых.

В заключение Анхис выпускает Энея и Сивиллу через ворота «лживых грез»; царство сказки кончено. Значение шестой книги в общей композиции «Энеиды» состоит, повидимому, в том, что герой, приобщенный к тайнам мироздания и «воспламененный любовью к славе грядущего», получил необходимое «посвящение» и может уже приступить к осуществлению своей миссии.

За «странствиями» наступают войны. Им посвящена вторая половина поэмы (книги седьмая — двенадцатая), составленная на материале италийских преданий и сведений об италийской древности и предназначенная быть римской параллелью к «Илиаде». Эней становится своего рода Ахиллом.

Идеологическая тенденция «Энеиды» требовала, чтобы противоположность между троянцами и италийцами была по возможности сглажена. Царь Латин, правивший в Лациуме, узнает в пришельце Энее предназначенного оракулом жениха своей дочери Лавинии и дружелюбно принимает троянцев. Если согласие нарушено, то виновны в этом козни Юноны, которая приводит в движение силы ада:

Вышних когда не могу умолить, Ахеронты воздвигну.

<sup>1</sup> Другие — греки.

По наущению Юноны фурия Аллекто воспламеняет посватавшегося за Лавинию Турна, царя племени рутулов, и вызывает столкновение между сыном Энея Асканием и латинянами. Латинские женщины, приведенные тою же Аллекто в вакхическое неистовство, требуют войны; во главе их царица Амата, покровительствующая Турну, и старый Латин отстраняется от вмешательства в ход событий. Богатая антикварными и этнографическими данными о древней Италии седьмая книга заканчивается перечнем племен и вождей, выступивших против Энея (ср. «перечень кораблей» во 2-й книге «Илиады»); среди них выделяются изгнанный из Этрурии тиран Мезентий со своим сыном, прекрасным Лавсом, и девушка Камилла, предводительница конницы вольсков, итальянская параллель к амазонке Пенфисилее из киклической «Эфиопиды».

На смену общепиталийским картинам и преданиям идут специфически римские. Восьмая книга открывается идиллией древнейших поселений на месте будущего Рима. Здесь, в простоте и бедности, властвует старый грек, Эвандр из Аркадии. К нему, в поисках союзников, отправляется Эней. Эвандр посылает с ним своего сына Палланта во главе небольшого отряда, а за более серьезной помощью рекомендует обратиться к этрускам. Таковы ничтожные начала Рима, и тут же изображение последующего величия: по просьбе Венеры Вулкан (у греков Гефест) изготавливает для Энея оружие и покрывает щит сценами прядущего — от волчицы, вскармливающей основателей Рима, до битвы при Акциуме и триумфа Августа (параллель к изготовлению доспехов Ахилла в 18-й книге «Илиады»).

С девятой книги начинаются военные действия. По гомеровскому образцу они разбиты на ряд эпизодов с преобладанием отдельных героев в каждом. Главные действующие лица получают разные характеристики с точки зрения воинской доблести. Вергилий, разумеется, не хотел умалить храбрости итальянских витязей, но придал Энею более высокие моральные качества. Твердой и благородной доблести Энея противопоставлены страстная, безрассудная удаля Турна и несокрушимое спокойствие свирепого «презрителя богов» Мезентия; Паллант и Лавс — одинаково идеальные юноши. Действие развивается таким образом, что инициатива наступления сначала принадлежит итальянцам и лишь постепенно переходит в руки троянцев. В отсутствие Энея Турн осаждает троянский лагерь — это составляет содержание девятой книги. Один из лучших эпизодов ее — смелая ночная вылазка двух юных троянцев Ниса и Эвриала (ср. 10-ю книгу «Илиады»), отправившихся известить Энея; юношеская жажда славы, юношеская дружба и юношеский героизм получили прекрасное воплощение в образах обоих друзей, в их подвигах и гибели. Младший, Эвриал, гибнет из-за того, что не пожелал разлучиться с другом, посланным в опасное поручение; Нис, благополучно избежавший уже опасности, гибнет потому, что вернулся ради спасения друга. Это помешало, правда, Нису выполнить поручение, но античный человек ставил дружбу на один уровень с важнейшими социальными обязанностями. С возвращением Энея (десятая книга) начинается ожесточенная битва, в которой Паллант гибнет от руки Турна, а Лавс и Мезентий — от руки Энея. Успех уже на стороне троянцев. Погребение Палланта, военный совет встревоженных латинян, в котором пылкий героизм Турна одерживает верх над малодушным красноречием патетического оратора Дранка (может быть карикатура на

Цицерона), подвиги и смерть Камиллы заполняют одиннадцатую книгу. Двенадцатая приводит к единоборству Энея и Турна, которое должно определить исход борьбы. Олимпийский конфликт получает, наконец, разрешение. Юнона отрекается от ненависти к Энею, но требует, чтобы троянцы смешались с латинянами, переняли латинский язык и латинские обычаи.

Лаций да будет в веках и царей албанских порода.  
Римскую отрасль навек да крепит итальянская доблесть;  
Троя погибла, позволь, чтоб и имя Трои погибло, —

говорит она Юпитеру и получает его согласие. Заключительная сцена единоборства построена по образцу единоборства Ахилла и Гектора, с повторением многих деталей и отдельных выражений гомеровского рассказа, вплоть до весов, которые держит Юпитер. Турн побежден; Эней уже готов пощадить его, но замечает на его плече перевязь погибшего Палланта и, подобно Ахиллу, мстящему за Патрокла, вонзает меч в грудь противника.

В литературной деятельности Вергилия движение к формам классической греческой литературы шло параллельно с повышением социальной значимости содержания. От Феокрита он шел к Гесиоду, от Гесиода к Гомеру. В «Энеиде» идеологический сдвиг, связанный с переходом к империи, получил наиболее яркое художественное выражение, и вместе с тем «Энеида» представляет собой самый значительный памятник римского классицизма времен Августа.

Мировоззренческая установка, принятая Вергилием, выражается не только в пропаганде отдельных лозунгов актуального значения, — она пронизывает всю художественную структуру поэмы, определяет ее особенности, как большого эпоса нового типа.

«Анналы» Энния были поэмой римского полиса, «Энеида» — поэма Италии. Перечень итальянских племен, картины итальянской древности, — все это служит одной цели, выдвижению Италии как центральной территории римского государства. Самый Рим подается только в перспективе будущего. Прославление Италии в «Георгиках» было актуально-политическим «отступлением», в «Энеиде» оно становится одним из важнейших моментов художественного замысла. Итальянский патриотизм, выходящий за пределы полисной или племенной ограниченности, придает поэме Вергилия новую тональность, незнакомую греческому эпосу. «Национальные» поэмы европейского классицизма примыкали в этом отношении к «Энеиде», как к своему античному образцу.

В полном соответствии с идеологической политикой Августа «Энеида» идеализирует римско-италийскую древность, ее нравы и верования. Этим уклоном обусловлены и выбор темы и характер ее трактовки. Отказавшись от эпоса о современности, Вергилий дал поэму о прошлом и притом мифологическую поэму. С точки зрения Вергилия, как и всех его современников, гибель Трои и прибытие Энея в Италию были несомненными историческими фактами, и «мифологизм» поэмы состоял в присоединении «божественного», олимпийского плана, но античное общество никогда не отказывалось от этой освящавшей его мифологической системы, хотя она и перестала уже быть объектом реального верования. В те самые годы, в которые Вергилий приступал к работе над «Энеидой», стала выходить объемистая римская история Тита Ливия (стр. 420 сл.), начинающаяся с изложения мифических начал Рима. «Древности дозво-

ляется, — пишет автор в предисловии, — освящать начало городов, примешивая божеское к человеческому. И если какому народу можно позволить освятить свое возникновение и приписать его богам, то римский народ приобрел это право своей воинской доблестью». При таком взгляде на старинные предания, как на ценность патриотического порядка, поэма гомеровского образца не представлялась чем-либо искусственным. Вергилий не смущается даже «чудесами» и не считает нужным рационализировать их. Вместе с тем миф интересует поэта не сам по себе, а как основа для настоящего. Взор Вергилия все время направлен на последующую римскую историю, и ее картины, вплоть до времен автора, даются в форме всевозможных пророчеств и предвидений (например щит Энея или смотр душ в Элисии). Эта соотнесенность мифа с современностью, введение исторической перспективы в качестве перспективы грядущего — одна из важнейших особенностей «Энеиды», резко отличающая ее от гомеровских поэм.

Идеализация древности сказывается и в методе характеристики действующих лиц поэмы. Вергилий исходит из идеала римской «доблести», как она рисовалась идеологам становящейся империи. Идеал этот, приближающийся к «мудрецу» стоической философии, воплощен в образе главного героя: благочестие, рассудительность, милосердие, справедливость, храбрость, — все эти качества налицо у Энея. Прочие персонажи индивидуализованы по преимуществу тем, что у них нехватает какой-либо из черт, необходимых для совершенства. Резко отрицательных образов почти нет (к этой категории можно отнести только совершенно эпизодические фигуры мастеров слова — Синона и Дранка), и даже «презритель богов» Мезенций наделен любовью к сыну, смятчающей свирепость его облика. «Энеида» — поэма идеальных героев, с централизованной характеристикой, выдвигающей в каждом случае какую-либо основную черту образа, отвлеченно задуманную, но показанную в многообразных ситуациях на контрастном фоне других образов.

Любопытна фигура центрального героя. У Энея гораздо менее активное отношение к жизни, чем, например, у гомеровских персонажей. Его «ведет рок», и все сколько-нибудь значительное, что он предпринимает, совершается по повелениям богов, а не по личному побуждению. Эта своеобразная пассивность — новое качество римской «доблести»; идея сознательного подчинения року, выдвинутая стоической философией, в частности Посидонием (стр. 237, 365), получает теперь художественное воплощение у поэта римской империи.

...Идем, куда судьбы влекут и влекут вновь:

Что там ни будь, каждый рок победить, лишь снеся его можно.

Подчиняясь року, Эней не может

по своим начертаньям

Жизнь проводить и труды по своей улаживать воле.

В отличие от гомеровских героев (стр. 53), Эней всегда ощущает себя человеком долга и исторической миссии, носителем обязанностей по отношению к окружающим и к потомству.

Картина древности, которую разворачивает Вергилий, пропитана, таким образом, идеями своего времени. Поэмы Гомера заслужили название «энциклопедии древности» (стр. 53); к «Энеиде», несмотря на всю ее историко-антикварную ученость, подобная харак-

теристика была бы совершенно не применима. И отбор и освещение материала продиктованы стремлением создать идеализованное изображение, каждая деталь которого находилась бы в тесной связи с актуально-политическими задачами в области религии и морали. Деталь никогда не становится самоцелью, не заслоняет перспективы, но художественное видение мира всецело пронизано у Вергилия и вместе с тем ограничено его идеализирующими тенденциями.

«Спокойствие» гомеровского эпоса, любовное вырисовывание внешних деталей совершенно чужды Вергилию. Внешнее интересует его главным образом как возбудитель или показатель внутреннего, душевных процессов, настроений, аффектов. Патетика высоких чувств — основной тон «Энеиды». Действующие лица Вергилия чаще всего выступают в состоянии эмоциональной возбужденности, и одним из средств раскрытия этого эмоционального мира, отражающего моральный облик героев, служат сильные и сжатые речи и монологи. В неотерическом эпиллии патетика сложных чувств отесняла повествовательную сторону; Вергилий так далеко не идет. Создавая поэму о героях древности, он избегает чрезмерной сложности чувств — даже в эпизоде о Дидоне — и оставляет место для действия, но все же эпос его имеет ярко выраженную лирико-драматическую окраску. Драматическая концепция действия и напряженность пафоса отличают эпическое повествование «Энеиды». Вся система стилистических средств направлена к тому, чтобы потрясти читателя, поразить его страшными и трогательными картинами, и каждая частность строго обдумана с точки зрения ее роли в художественной деятельности целого.

«Энеида» чрезвычайно ясна по композиции.

Проблему обновления большого эпоса Вергилий разрешил таким образом, что построил свою поэму эпизодами, каждый из которых является отдельным эпиллием и одновременно входит как часть в общее композиционное построение. Почти каждая книга «Энеиды» представляет собой драматическое целое, с завязкой, перипетией и развязкой, своего рода эпиллий. Поэма состоит из цепи таких повествований, объединенных не только сюжетной последовательностью, но и общей целеустремленностью, создающей единство целого. Единство это — в воле судьбы, которая ведет Энея к основанию нового царства в латинской земле, а потомков его — к власти над миром. Оракулы и вещие сны, чудеса и знамения, руководящие действиями Энея и предвещающие грядущее величие Рима, — все это обнаружения воли рока, движущей силы поэмы. Идеологическая и художественная стороны слиты здесь в нераздельном единстве.

Вергилий придерживается возвышенного тона, старательно избегая всего того, что могло бы показаться «низменным». Это одно из тех качеств его поэмы, которое заставляло теоретиков европейского классицизма XVI—XVIII вв. отдавать «Энеиде» предпочтение перед гомеровским эпосом. Проявляется это и в трактовке богов. В соответствии с идеологической установкой поэмы Вергилий сохранил традиционный олимпийский план, но по сравнению с гомеровскими богами боги Вергилия идеализованы; римский поэт устранил те грубые и примитивные черты, которые нередко придают комический оттенок «олимпийским» сценам греческого эпоса. У Вергилия, в сущности, одна божественная сила — рок, и введение традиционных фигур Олимпа находится даже в известном противоречии с этой

основной концепцией. Продолжая во многом оставаться учеником Лукреция, Вергилий кладет в основу своей поэмы стоическое понимание рока, ставшее почти официальной философией империи.

«Энеида», таким образом, глубоко отлична от гомеровских поэм, несмотря на многочисленные заимствования мотивов, сюжетных схем, поэтических формул. В этом и состояло, согласно античному пониманию, литературное «соперничество» с образцом: сохраняя внешнюю близость, создать нечто новое. «Гомеризмы» придавали поэме некоторый архаический колорит, и с этой же целью Вергилий нередко воспроизводит мотивы и стилистические приемы «Анналов» Энния.

С формальной стороны «Энеида» представляет собой одно из наивысших достижений римской поэзии. Сжатый, точеный стиль, превращающий отдельные выражения в «крылатые слова», соединяется с высоким совершенством плавного и звучного стиха. Тяжеловесность старинного римского гексаметра была окончательно преодолена. Многие стихи «Энеиды» сделались ходячими выражениями. Созданный Вергилием стиль одинаково далек и от «азианской» пышности и от искусственной простоты «аттикистов»: наибольшие эффекты достигаются раскрытием выразительных возможностей обычных слов и формул путем искусного словосочетания. Большое значение имеет у Вергилия «звукопись», стремление установить соответствие между самим звучанием стиха и его содержанием. В Брюсов в своем переводе «Энеиды» старается сохранить эту звукопись, например в описании бури в первой книге:

Вслед корабельщиков крик прозвучал и скрипенье веревок.

Однако такая тесная связь системы художественных средств со звучанием латинских слов и с оттенками их значений не легко поддается передаче на другой язык, и ни один русский переводчик еще не справился в полной мере с этой задачей.

Литературные новшества Вергилия находили, разумеется, различную оценку у современников, но очень скоро наступило всеобщее признание. Вергилий стал «классиком»; вся последующая римская поэзия полна заимствований из него, а в римской школе он был основным автором, на образцах которого учились языку и стилю. Его бесконечно цитируют и истолковывают; если бы произведения Вергилия не сохранились, их можно было бы почти полностью восстановить по цитатам. Из отдельных стихов его нередко составлялись новые произведения (так называемые «центоны» — «лоскутные» поэмы). Вергилий — один из немногих римских поэтов, произведения которых были переведены на греческий язык. Не меньшим уважением пользовался он и у христиан: немалую роль сыграло в этом упомянутое уже (стр. 371) толкование четвертой эклоги. Поэт, который якобы «предсказал Христа», считался носителем высшей мудрости, и в его произведениях искали глубокомысленных «иносказаний». Это свое значение поэтического образца и источника мудрости Вергилий сохранял и в Средние века. Произведения его дошли до нас в огромном количестве списков, и некоторые из них относятся еще к поздне-античным временам. Влияние Вергилия на средневековую латинскую поэзию чрезвычайно велико, но оно заметно и в средневековом эпосе на народных языках. Личность поэта стала предметом легенды (о «волшебнике» Вергилии), а по стихам его производились

тадания. Данте избрал Вергилия своим проводником по загробному миру. Любимым поэтом Вергилий оставался в эпоху Возрождения и классицизма. Под знаком «подражания» Вергилию развивалась и эпическая и пастушеская поэзия этого времени. Пародийные «перелицовки» («травести») Вергилия составляют особую отрасль комической поэмы; таков, например, «Перелицованный Вергилий» французского поэта Скаррона (1648—1653), а у нас «Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку» Осипова и Котельницкого (1791), и «Энеида Вергилия, перелицованная на украинскую мову» Котляревского (1798).

Резкий поворот литературных вкусов, наступивший со времен романтизма, изменил отношение к Вергилию, — на него стали смотреть как на поэта ложного пафоса, создателя «искусственного эпоса»; взгляд этот, распространившийся в Германии и отчасти в Англии, мало проник, однако, в романские страны (Италию, Францию), в которых Вергилий продолжает пользоваться высоким признанием. Горячим поклонником Вергилия был, например, Анатоль Франс («На белом камне»), и справлявшееся в 1930 г. двухтысячелетие рождения Вергилия вновь выявило ту огромную роль, которую он играл в формировании всей западноевропейской литературы.

### 3. Гораций

Несколько иными путями, чем у Вергилия, развивалась литературная деятельность другого выдающегося поэта времени Августа — Квинта Горация Флакка (65—8 гг. до н. э.).

Гораций родился 8 декабря 65 г. в Везувии, старинной римской колонии на юге Италии. Отцом его был отпущенный на волю раб, скопивший себе небольшое состояние. Юридически дети вольноотпущенников приравнивались к свободорожденным гражданам, но рабское происхождение рассматривалось все же как пятно, которое окончательно смывалось лишь в следующем поколении, и этот момент социальной неполноценности оставил неизгладимый след на всем жизненном пути и литературном творчестве поэта. Отец поставил дать сыну воспитание, которое могло бы ввести его в более высокие общественные круги, и увез мальчика в Рим; Гораций прошел через все ступени тогдашнего образования, от первоначального обучения по «Латинской Одиссее» Ливия Андроника до занятий философией в Афинах, как это было в обычае у римской знати. Распространившееся в это время увлечение эпикуреизмом захватило также и Горация; многим положениям Эпикура он оставался верен всю свою жизнь, хотя и несколько тяготел к эклектике и не считал себя связанным догмами определенной школы. Философские занятия Горация были прерваны гражданской войной, наступившей после убийства Цезаря (44 г.). В Афины прибыл Брут, вербовавший приверженцев для защиты республиканского строя и борьбы с преемниками Цезаря, и Гораций поступил в его армию; он получил даже несколько неожиданную для сына вольноотпущенника должность военного трибуна, т. е. командира легиона.

В битве при Филиппах (42 г.) войско Брута было рассеяно и обращено в бегство. Вспоминая через много лет о своем бегстве, Гораций окружает его литературными реминисценциями из греческой ли-

рики и подает в образе «потери щита», как это встречалось в стихотворениях Архилоха (стр. 77) и Анакреонта.

С тобой Филиппы, бегство поспешное  
Я вынес, кинув щит не по-ратному,  
Когда, утратив доблесть, долу  
Грозный позорно склонился воин.

После поражения Гораций не продолжал борьбы. Он воспользовался амнистией, предоставленной сторонникам Брута, и вернулся в Италию «с подрезанными крыльями». Его родина, Венузия, попала в число городов, отданных ветеранам Цезаря; наследственное имущество Горация оказалось конфискованным. Рабовладельческое общество относилось с презрением к оплачиваемому труду, но для некоторых квалифицированных профессий делалось исключение; Гораций употребил остаток своих средств для того, чтобы вкупиться в коллегию квесторских писцов (по ведомству государственных финансов), считавшуюся достаточно почтенной:

Вот тогда, побуждаемый бедностью дерзкой,  
Начал стихи я писать —

рассказывает впоследствии Гораций.

С самого начала своей литературной деятельности Гораций выступает как сторонник содержательной поэзии и как мастер стиха, виртуоз метрической формы. Он становится в оппозицию как к безыдейности неотериков, так и к архаистическому преклонению перед древними поэтами Рима, и ориентация на греческих классиков служит для него средством к обновлению идейной поэзии в более изысканном и более современном стиховом и стилистическом облачении. Эти литературные искания Горация смыкались с классицистическим движением, которое возглавлялось Варием и Вергилием. Оба старших поэта приняли участие в судьбе начинающего таланта и отрекомендовали его Меценату, который сделал Горация одним из своих приближенных (38/37 г.), а затем и владельцем небольшого поместья в Сабинских горах. Щедроты эти освободили Горация от нужды, но его зависимое состояние не раз становилось источником щекотливых положений, из которых он всегда выходил с совершенным тактом и достоинством. Близость к Меценату ввела Горация в окружение Августа, но поэт старался держаться по возможности дальше от двора, предпочитая свое сабинское поместье Риму; от предложенной ему должности секретаря при императоре Гораций отказался. Он умер 27 ноября 8 г. до н. э., на два месяца пережив своего друга и покровителя Мецената.

Раннее творчество Горация имеет агрессивно-полемический характер; отливается оно в форму ямбографии или сатиры.

Ямбографические стихотворения относятся к 30-м гг. и составляют небольшой сборник, дошедший до нас под заглавием «Эподы». Эподом называлась в античности одна из строфических форм — двустишие, в котором второй стих короче первого. Такие строфы нередко встречались у Архилоха; именно этого классика греческой ямбографии поставил себе образцом молодой поэт.

Отношение эподов Горация к Архилоху можно охарактеризовать собственными словами автора в одном из его посланий к Меценату:

первый паросские ямбы  
Лацию я показал; Архилоха размер лишь и страстность  
Брал я, не темы его, не слова, что травил Ликамба.

Действительно, «архилоховскими» в эподах являются лишь метрическая форма и агрессивный тон, соединенный с известным элементом дидактики; содержание и стиль свидетельствуют о высокой культуре поэта, который свободно использует литературное наследие разных эпох, но создает вполне оригинальные и притом острые и действенные произведения.

Гораций начинает с политической поэзии, с пылкого протеста против непрекращающихся гражданских войн (7-й эпод). В те годы, когда Вергилий в 4-й эклоге сулил наступление «золотого века», Гораций был настроен гораздо более пессимистически. Он тоже дает картину «золотого века» (16-й эпод), но не в Италии, а на далеких «блаженных островах», куда только и остается бежать гражданам гибнущего и обреченного Рима. Утопическую сентиментальность он преследует жестокой иронией. Второй эпод прославляет прелести сельских занятий, но в конце стихотворения оказывается, что все это модное прекраснотворение вложено в уста лицемерного и жадного ростовщика. Элемент пародии, «перелицовки», комического пафоса придает специфическую окраску всему сборнику, распространяясь также и на любовные стихотворения. Так, в 11-м эподе пародируется сентиментальная любовная элегия. В резких, почти архилоховских тонах (ср. стр. 77—78) посылаются проклятия литературному противнику: это—вывороченный наизнанку «пропемптикон» (стихотворение с пожеланиями доброго пути лицу, отправляющемуся в путешествие). Мотив личной вражды не играет большой роли в эподах; Гораций предпочитает выбирать противников, представляющих общественную опасность. И в выборе тем и в их трактовке заметно стремление подняться над субъективизмом неотериков; в качестве одного из средств объективирования Гораций применяет драматическую форму диалога или монолога, при которой носителем лирической темы становится уже не сам автор, а какое-либо лицо, выведенное им. Политическая обстановка зарождающейся империи не была, однако, благоприятна для агрессивной гражданской поэзии или для нападок на видных лиц; к тому же Гораций, войдя в окружение Мecenата, отказался тем самым от какой-либо оппозиции по отношению к новому порядку: он ограничивает свою ямбографическую издевку малозначительными объектами (колдунья, выскочка и т. п.). Только война с Антонием снова вдохновила его на политические стихи, и в его поэзии начинает появляться имя Цезаря (т. е. Октавиана). В результате поэт скоро охладел к ямбографии и лишь с трудом набрал к 30-му г. семнадцать стихотворений для сборника; он включил при этом и некоторые стихотворения не ямбографического характера, составляющие уже переход к лирике размышления. На пути Горация, как лирического поэта, «Эподы» являются первым шагом к строго классическому стилю, но некоторая перегруженность деталями еще напоминает александрийскую манеру письма.

Гораздо более продуктивным оказывается Гораций в области сатиры. В течение 30-х гг. он выпускает два сборника сатир— первый около 35/34 г., второй— около 30 г., ставя себе целью обновить жанр Луцилия в соответствии с усложнившимися эстетическими требованиями. Но отличия его сатир от Луцилиевых отнюдь не сво-

дятся к одним только вопросам формы. Произведения Луцилия нередко имели ярко выраженный характер политических памфлетов и отличались резкой персональной заостренностью. Как мы уже видели, от гражданских тем Гораций скоро отошел, но жанр сатиры открывал перед ним иные возможности, — он сосредоточивает свое внимание на сфере частного поведения.

С крушением республики этот круг вопросов приобрел особую актуальность (стр. 365), и проблема индивидуального счастья становится отныне центральной для всей поэзии Горация. Он создает — в духе учения Эпикура — философию небогатого, но культурного рабовладельца, готового примириться с новой политической системой, поскольку она положила конец гражданской войне и позволяет индивиду без тревог отдаваться личным склонностям и работе над собой. Счастье, по Горацию, — в «золотой середине» (это выражение ему и принадлежит), в довольстве малым, как источнике внутренней независимости и господства над страстями, в безмятежном и умеренном наслаждении благами жизни. В положении Горация, как одного из приближенных Мecenата, вопросы эти имели не только принципиальную, но и личную остроту; философия умеренности и покоя становится для бывшего республиканца орудием борьбы за внутреннюю самостоятельность. Ложные пути к счастью, погоня за мнимыми благами — основной объект сатиры Горация; она направлена против суетных стремлений, корыстолюбия, жажды почестей, тщеславия, непостоянства, зависти. Носители этих пороков не преступники, которые вызвали бы чувство негодования, а неразумные, заблуждающиеся люди. Тон сатиры оказывается поэтому значительно смягченным по сравнению с Луцилием; издевка заменяется иронией, поэт хочет «говорить правду, смеясь».

Сатиры свои Гораций называет «Беседами» и определяет впоследствии как «беседы в стиле Биона», указывая, таким образом, на связь их с диатрибой (стр. 235). Действительно, некоторые сатиры (например I, 1, 2, 3) построены как рассуждения на морально-философские темы — о недовольстве судьбой и корыстолюбии, об обхождении с друзьями и т. п. — с аргументацией, почерпнутой из популярно-философской литературы. Характерные особенности диатрибы, например полемика с фиктивным оппонентом, воспроизводятся и у Горация. Поэт не гоняется за строгой последовательностью отвлеченного изложения и делает его канвой для серии зарисовок, портретов, анекдотов, намеков на реальных лиц и реальные события римской жизни. Не отказывается он (особенно в более ранних сатирах) и от персональной насмешки над современниками по образцу Луцилия, но соблюдает при этом известную осторожность и предпочитает выбирать свои жертвы из среды людей с сомнительной репутацией. Зарисовки Горация отличаются наблюдательностью и искусством меткой характеристики, но, быть может, наиболее значительным фактором в художественном действии его сатир является окрашивающий рассуждение интимно-личный тон. Вместо школьного образа философа-моралиста, в сатирах раскрывается конкретная личность, с ее живыми чертами, умеряющими и очеловечивающими отвлеченный схематизм идеала «мудреца». Наибольшей художественной законченностью отличаются те сатиры, в которых Гораций больше всего говорит о себе, своих вкусах и стремлениях, своих жизненных встречах. Он не стесняется своего «низменного» происхождения,

с гордостью вспоминает отца-вольноотпущенника, всеми силами заботившегося об умственном и нравственном развитии сына, и отнюдь не стремится предать забвению свое республиканское прошлое (I, 6). Осуждая чужие пороки, он не скрывает собственных недостатков и иронизирует над строгими судьями, которые не видят бревна в своем глазу (I, 3). Предел его стремлений — уединенная и независимая жизнь вдали от городского шума и игры честолюбий:

Вот в чем желания были мои: необширное поле,  
Садик, от дома вблизи непрерывно текущий источник,  
К этому лес небольшой. И лучше и больше послали  
Боги бессмертные мне: не тревожу их просьбою боле,  
Кроме того, чтоб все эти дары они мне сохранили.

Этими стихами начинается одна из лучших сатир (II, 6), а заканчивается она известной басней о городской и полевой мыши, как иллюстрацией преимуществ независимой бедности. К догматизму философских систем Гораций относится отрицательно и с полным правом отмежевывается от вульгарных моралистов стоически-кинического толка, выступавших в Риме со своими диатрибами; но проповедь этих моралистов была рассчитана на широкие слои и, действительно, находила у них отклик, между тем как ироническая мудрость Горация с его «защитной» философией покоя и умеренности была доступна лишь избранным представителям культурной верхушки, и самые сатиры его первоначально предназначались не для публикации, а только для чтения в дружеском кругу.

Наряду с сатирой-рассуждением встречается и повествовательная форма, к которой прибегал также и Луцилий. Гораций обновляет сюжеты своего предшественника — процесс (I, 7), неудачный пир (II, 8), путешествие (I, 5). Луцилий рассказывал о своем путешествии в Сицилию; такую же форму путевых записок выбирает Гораций («путешествие в Брундизий»), и в этом юмористическом повествовании с лирическими отступлениями античный читатель не мог не усмотреть «соперничества» с Луцилием. Анекдот, забавное происшествие, острое словцо дают материал для коротеньких рассказов, нередко пародирующих стиль эпоса. Вводятся типические фигуры комедии и мима, паразиты, шуты, простофили, чародейки. Иные стихотворения имеют даже характер мимических сценок в повествовательной форме; такова, например, живая и динамичная сатира о встрече с назойливым болтуном, пронырой, желающим втереться в окружение Мецената (I, 9).

Второй сборник сатир несколько отличен от первого по своему художественному методу. Персональная направленность все более ослабевает, и изложение получает обобщенный характер. Усложняется также и композиция. Во второй книге преобладает диалогическая форма, причем Гораций обычно ограничивается ролью пассивного слушателя, а рассуждение и повествование вкладываются в уста другого лица (ср. аналогичный прием в эподах). Сельский мудрец восхваляет блага жизни при малом достатке и пользу скромной трапезы (II, 2); любитель пиров открывает «тайны» гастрономической науки (II, 4); комедийный поэт Фунданий рассказывает о роскошном, но неудачно закончившемся пире у богатого выскочки (II, 8). Обстановка «перевернутых общественных отношений» во время праздника Сатурналий (стр. 283) дает возможность превратить сатирика

в объект сатиры: раб Горация, наслушавшийся мудрости от привратника одного из стоических проповедников, разбирает слабости своего господина и доказывает, что он продолжает оставаться рабом своих страстей и переменчивых влечений (II, 7); в другой сатире, также отнесенной ко времени Сатурналий, новообращенный стоик из обанкротившихся спекулянтов пространно изъясняет парадоксальное положение своей школы о том, что все, кроме мудреца, безумны (II, 3). Устанавливая дистанцию между собой и носителем «мудрости», Гораций притупляет субъективное острое сатиры, но по существу она оказывается более резкой и подчас даже более актуальной, чем тогда, когда изложение ведется от лица автора. И наиболее резкой и мрачной по тону является та сатира, действие которой перенесено, по образцу Мениппа, в подземное царство (II, 5); Одиссей, получив от прорицателя Тиресия (стр. 39) предсказание о своей судьбе, обращается к нему с заключительным вопросом — как возместить потерю имущества, и Тиресий наставляет его в искусстве улавливания наследства и обхаживания бездетных старичков.

Три сатиры (I, 4, 10; II, 1) посвящены литературным темам. Горация упрекали в чрезмерной резкости сатиры, в использовании имен современников для иллюстрации человеческих недостатков; литераторы выражали неудовольствие по поводу того, что он не выступал на публичных «рецитациях» (стр. 367), и подсмеивались над медленностью его творчества. Ссылаясь на пример Луцилия и классиков древнеаттической комедии, Гораций отстаивает право сатирика на свободное обличение пороков и, вместе с тем, намечает основные линии своей литературной программы. Сатира, как и комедия, не принадлежит к сфере возвышенной поэзии и во многом приближается к стилю прозы, но эта прозаическая Муза требует своего искусства, в котором достоинства поэта должны сочетаться с достоинствами оратора, сжатостью, остроумием, тонкостью иронии. Луцилий не удовлетворяет всем этим требованиям: он страдает многословием и небрежностью стиля, происходящей от слишком быстрого и легкого писания стихов.

Он считал за великое дело  
Двести стихов просказать, на одной на ноге простоявши.  
Мутным потоком он тек.

Это напоминает суждения Каллимаха о большом эпосе (стр. 216), но Гораций столь же отрицательно относится к неотерикам,

Чье все искусство в одном — подпевать Катуллу да Кальву.

Всеми необходимыми качествами отличались греческие классики; их и надлежит ставить себе в образец, но это требует упорной работы над стилем, над стихом, работы, которую способны оценить лишь немногие.

Девиз Горация —

стиль оборачивай чаще,<sup>1</sup>  
Не желай удивленья толпы, а пиши для немногих.

---

<sup>1</sup> Стил — палочка, которою писали на воске; оборотный конец служил для стирания написанного.

Сознательность творчества — характерная черта Горация. Будущий автор «Науки поэзии» с большим вниманием относится к теоретическим вопросам, и поэтическая практика никогда не расходится у него с теоретическими постулатами. Сатиры, действительно, отличаются и ораторскими и поэтическими достоинствами. Сохраняя в целом тон непринужденной беседы, Гораций блещет богатством стилистических оттенков; то фамильярный, то пародийно-приподнятый стиль сатир всегда остается наглядным и выразительным.

Гораций — поэт мысли и вместе с тем мастер сильного, сжатого слова и четкого, конкретного образа. Все эти моменты имеются уже налицо в раннем творчестве, но поэту не всегда удается создать из них единое художественное целое, и образная сторона оказывается нередко лишь иллюстрацией для отвлеченного рассуждения. Большей целостности Гораций достигает в своих позднейших произведениях.

Изданием второго сборника сатир и книги эподов (около 30 г.) завершается первый период литературной деятельности Горация. Вступительная сатира второй книги содержит уже по существу прощание с агрессивно-полюемической поэзией: автор заверяет, что перо его впредь не будет никого задевать иначе, как в целях самозащиты. Наметившийся в эподах переход к лирике размышления определил собою на ряд лет творческие интересы поэта. В 23 г. он выпускает три книги лирических «Стихотворений» (*Carmina*); античные комментаторы называют их иногда одами, и это греческое наименование укрепилось в позднейшей литературе о Горации. Не следует связывать с античным термином «ода» представлений о совершенно обязательном торжественном пафосе, как это имело место в «одическом» жанре Нового времени. «Ода» — песня, или лирическое произведение в стиховых формах песни, и, в частности, «оды» Горация обычно весьма далеки от «высокого стиля». Как чистый классицист, Гораций ищет для себя образцов в древнегреческой лирике, но находит их не в торжественной поэзии Пиндара, а в мелике эолийцев (стр. 82 сл.).

От архилоховского стиля эподов Гораций переходит к формам монодической лирики. Его образцы теперь — Анакреонт, Сапфо и в первую очередь Алкей, и римский поэт усматривает свое право на литературное бессмертие в том, что он «первый свел эолийскую песнь на итальянские лады» («Памятник»).

Перенесение «эолийской песни» на римскую почву надлежит понимать так же, как и «показ паросских ямбов» в эподах (стр. 387). Гораций разумеет при этом прежде всего обогащение римской поэзии стиховыми и строфическими формами эолийской лирики. Сборник, изданный в 23 г., содержит в пестром чередовании стихотворения, написанные «алкеевой» строфой, «сапфической», «асклепиадовой»<sup>1</sup> и другими строфами в их различных вариациях, — в сумме двенадцать строфических форм; все они были совершенно новыми или почти совершенно новыми для Рима,<sup>2</sup> и в трактовке их Гораций обнаруживает метрическое мастерство, не превзойденное никем из последующих римских поэтов. Это небывалое еще метрическое раз-

<sup>1</sup> «Асклепиадова» строфа складывается из повторения «асклепиадовых» стихов (— — — — — | — — — — —) или их сочетания с другими стиховыми формами.

<sup>2</sup> Только сапфическая строфа встречалась уже у Катулла (стр. 357).

нообразие предстает перед читателем с первых же страниц сборника, который открывается своеобразным строфическим парадом, группой стихотворений различной строфической формы.

Воспроизводя метрическое построение и общий стилистический тон эолийской лирики, Гораций во всем остальном идет собственными путями. Как и в эподах, он использует художественный опыт разных периодов и нередко перекликается с эллинистической поэзией. Древнегреческая форма служит облачением для эллинистически-римского содержания. Переводов из древнегреческой лирики у Горация нет. Некоторые оды — из сравнительно ранних — начинаются с цитаты [так, из Алкея «Нам пить пора» (ср. стр. 82) в стихотворении I, 37 по случаю гибели Клеопатры], но цитаты эти имеют примерно такую же функцию, как в наше время эпиграф, и в дальнейшем стихотворение развивается вполне самостоятельно.

Лирика Горация насыщена мыслью и являет в этом отношении совершенную противоположность лирике его римского предшественника Катулла. Мысль и воображение преобладают у Горация над чувством, и тематика выходит далеко за сферу непосредственных субъективных переживаний. События внешнего мира интересуют поэта прежде всего своим местом в системе жизненных ценностей; Гораций отправляется от единичного факта или конкретной ситуации, но изымает их из непосредственного жизненного контекста и окружает размышлениями, оформляющимися в серию чеканных образов. Поборник содержательной поэзии склонен к дидактической позе, традиционной в античной лирике. С ней связаны некоторые черты, определяющие специфическую структуру горацянской оды.

Стихотворение Горация почти всегда имеет форму обращения: поэт адресуется к некоему второму лицу, и лирическая тема разворачивается между авторским «я» и «ты» адресата; другие формы — монолог или диалог — попадают лишь в виде исключения (не более 6—7 случаев на 88 стихотворений первого сборника). Гораций обращается иногда к божеству — в этом случае перед нами обычно гимн, — изредка к неодушевленному предмету, но чаще всего к людям, будь то индивидуально поименованное лицо, или коллектив («товарищи», «римляне»), или, наконец, отвлеченное «ты» (например в стихотворениях, обличающих пороки современного общества). Почти все мужские адресаты од — реальные лица, современники поэта; но характерно, что никто, кроме Мecenата, не устаивается больше чем одного обращения: обращение вызывается не столько стремлением поделиться мыслями и чувствами, сколько потребностями литературной формы, и сводится иногда к простому посвящению, имеющему целью почтить адресата; что до женских адресатов, носительниц различных греческих имен, то самая реальность этих фигур далеко не всегда представляется несомненной. И тем не менее Гораций строго выдерживает фикцию, будто его ода предназначена для того лица, к которому она обращена; более того, обращение никогда не имеет характера «послания» издали и подается таким образом, что его можно было бы произнести или даже пропеть под звуки лиры в присутствии адресата, — таким образом сохраняется стиль «эолийской песни», лирики Алкея или Сапфо.

Другая характерная особенность горацянской лирики состоит в том, что обращение почти всегда содержит в себе некое волеизъявление или совет. Поэт высказывает пожелание, отклоняет чье-либо

предложение, стремится воздействовать на волю адресата. Волеизъявление предназначено для того, чтобы быть осуществленным, и ода Горация чаще всего обращена в сторону будущего. Чисто созерцательный момент, привычный в лирической поэзии Нового времени и встречавшийся нам уже у Катулла, менее всего характерен для од Горация.

По тематике и жанровым разновидностям оды весьма разнообразны. Обращения к богам, составленные по всем правилам античного гимна, политические стихи и философские размышления чередуются с любовной, пировой и дружеской лирикой, с насмешливыми и обличительными произведениями и со стихотворениями на различные жизненные случаи. При всем этом многообразии четко выделяется несколько основных групп, создающих специфический облик сборника.

Это прежде всего группа «увещательных» стихотворений, лирика размышления. Выступая в качестве лирического поэта, Гораций не отказывается от проблематики истинного счастья, занимавшей его в сатирах. Из слияния гномического фонда древнегреческой поэзии с установками эпикурейской философии получается своеобразное сочетание, которое вошло в века в качестве «горацианской мудрости». Идеал безмятежного пользования жизнью получает у Горация свое классическое литературное выражение. В беге времени, в смене времен года и фаз луны, в увядании цветов и превратностях человеческой судьбы поэт видит напоминание о кратковременности жизни. Бледная смерть равно стучится в лачуги бедняков и в чертоги богатей. Не следует задумываться о будущем:

День текущий ловит,  
меньше всего  
веря в грядущий день.

Истинно свободен и счастлив лишь тот, кто может сказать по истечении дня: «я прожил», — и завтрашний день, каков бы он ни был, не может сделать бывшее не бывшим. Пир, вино, любовь — этими утехами отнюдь не следует пренебрегать, но основа блаженной жизни — в безмятежности духа, умеющего сохранить меру в благополучии и твердость в трудном положении. Жажда богатств и стремление к почестям одинаково бесполезны. Высокое положение таит в себе опасности:

Чаще треплет вихрь великаны-сосны,  
Тяжелей обвал всех высоких башен,  
И громады гор привлекают чаще  
Молний удары

— напоминание, вполне своевременное во времена Августа, очень ревниво относившегося к чужой популярности. Богатство хорошо лишь тогда, когда им умеют пользоваться, но с ростом богатств обычно возрастают заботы и алчность;<sup>1</sup> зато тих сон человека с малым достатком. В «золотой середине», в сокращении желаний — источник

<sup>1</sup> Маркс, в полемике с вульгарными экономистами, иронически замечает: «Гораций, следовательно, ничего не смыслит в философии собирания сокровищ... Господин Сениор понимает этот предмет лучше». (К критике политической экономии. Соч., т. XII, I, 1933, стр. 117—118.)

счастья, и Гораций охотно рисует свою тихую жизнь в сабинском поместье.

По кругу тем эта медитативная лирика соприкасается с диатрибой, но она никогда не становится отвлеченной или утомительной. Поучительное обращение к адресату остается в рамках утонченно-вежливой беседы, не предъявляющей излишних требований ни к внимательности, ни к самолюбию собеседника, и поэт умеет вариировать формы выражения своих излюбленных мыслей.

Любовь и вино — исконные темы эолийской лирики. Гораций иногда принимает позу певца вина и любви, но происходит это преимущественно в тех случаях, когда он вынужден отклонять предложения покровителей, настойчиво побуждающих его воспевать «деяния Августа». Философия наслаждения продолжает сохранять для Горация свой «защитный» характер. Как естественно ожидать от эпикурейца, любовная лирика Горация не выходит за пределы поэзии легких увлечений. Современники его, римские элегические поэты (см. ниже, стр. 402), стремились к изображению глубокой и сильной страсти и издавали целые циклы стихотворений, посвященных единой возлюбленной, циклы, в которых не было места другому женскому имени как объекту любви. Совершенно иначе у Горация. Он изображает свое чувство как бы порхающим. В его сборнике мелькает много женских фигур, почти не имеющих индивидуальных черт, но все эти призрачные Лидии, Гликеры и Хлои получают в свою честь лишь по очень небольшому количеству стихотворений, а иногда упоминаются не более одного раза. В выражении субъективных чувств горацianaская любовная ода очень сдержана; пользуясь преимущественно образами внешнего мира, Гораций создает лирически оживленную ситуацию, приобретающую внутреннее движение в своем раскрытии и в размышлениях и волеизъявлениях поэта. Авторское «я» далеко не всегда является при этом носителем любовной эмоции. Сильное чувство Гораций предпочитает находить у других. В качестве постороннего наблюдателя, уже искушенного любовными кораблекрушениями, он рисует бури, ожидающие неопытного поклонника переменчивой красавицы, пагубное действие страсти на здорового, крепкого юношу или злые забавы Венеры, сопрягающей людей, которые не сходны меж собой ни наружностью, ни душевными качествами. Любовные переживания, отнесенные к самому автору, чаще всего окрашены легкой иронией и погружены в атмосферу горацianaского жизнеощущения, придающую им специфический тон, несмотря на многочисленные перепевы отдельных мотивов древнегреческой и особенно эллинистической любовной поэзии. В первом сборнике только одно стихотворение говорит о страданиях, связанных с любовью, но и здесь перед нами муки ревности, а не любви. На модные темы сентиментальной любовной элегии Гораций откликается шутивными стихотворениями; серенада (*paraklausithyron*; стр. 211) получает у него пародийную трактовку. Не лишено налета лукавой иронии даже наиболее прославленное в позднейшие времена любовное стихотворение Горация (III, 9), диалогическая сценка встречи и примирения после размолвки: в трех парных строфах с симметричным чередованием реплик проходит прошлое, настоящее и будущее двух влюбленных, ищущих в любви легких перемен и волнений. Умеренным характером отличается также и застольная лирика: поэт прославляет «скромного Вакха».

Более значительную ценность представляет для эпикурейца дружба. Дружеские приветы и утешения, увещания и напутствия составляют ту лирическую сферу, которая получает у обычно сдержанного Горация более интимный колорит. Характерное для автора сочетание серьезного и шутливого, его искусство средних красок находят благодарную почву в тонах дружеской лирики, и к этой области относятся многие из наиболее изящных стихотворений Горация. Одно из таких стихотворений (II, 7) по случаю возвращения в Италию амнистированного Помпея Вара, соратника поэта по республиканской армии Брута, переведено Пушкиным («Кто из богов мне возвратил»). Ряд од посвящен Мecenату, в том числе и известное стихотворение (II, 17), в котором Гораций, ссылаясь на звездную дружбу, связывающую его судьбу с судьбой Мecenата, обещает не пережить своего друга.

Особую категорию составляют оды на политические и социальные темы. Покровители поэта ждали от него произведений в честь Августа, но примирение с империей проходило у Горация гораздо медленнее, чем у Вергилия. Мы уже видели, что после ранних республиканских стихотворений Гораций до конца 30-х гг. не затрагивал политических вопросов и вернулся к ним только во время борьбы с Антонием, привлекая симпатии итальянского населения на сторону Октавиана. Как в свое время Алкей (стр. 82), Гораций изображает римское государство в виде «корабля», которому грозит стать игрушкой ветров.

Был досадою ты, был мне тревогою,  
Стал любовью теперь, думой нелегкою.

Гибель Клеопатры дает уже материал для ликующего стихотворения. Октавиан отныне представляется тем вождем, который вывел Италию из тупика гражданских войн и избавил римское общество от угрозы социальных потрясений.

Не боюсь я смуты,  
Ни убитым быть, пока всей землею  
Правит наш Цезарь,

— пишет Гораций в 24 г. и тут же вспоминает о Спартаке. К империи он пытается подойти с двух точек зрения: с позиции аполитического рабовладельца, частного человека, желающего безмятежно вкушать блага жизни под охраной нового строя, и с позиции моралиста, удрученного падением гражданской доблести в римском обществе; но последовательное проведение как той, так и другой точки зрения привело бы к расхождению с официальными установками, требовавшими гражданской активности и вместе с тем ограничивавшими эту активность. Гораций вынужден поэтому оставаться чрезвычайно осторожным в трактовке политических тем. События недавнего прошлого — «огонь, скрытый под обманчивым пеплом», хотя принятый Октавианом курс на примирение с республиканской аристократией позволяет ввести однажды упоминание о «славной смерти Катона» в стихотворение, посвященное принцепсу и его семье. Но и восхваления Октавиана в сборнике 23 г. оказываются весьма сдержанными по тону, если сравнить их с другими памятниками этого времени, например с «Георгиками» Вергилия или с позднейшими стихотворениями самого Горация. Август прославляется в связи с теми

лозунгами его внешней и внутренней политики, которые были приемлемы для римских патриотов с консервативно-республиканским уклоном. В цикле од, выдержанных в торжественном, несколько «пиндаризирующем» стиле (так называемые «римские оды», III, 1—6), Гораций выступает как пропагандист религиозных и моральных реформ в консервативном духе, возвещенных Августом. Примат Италии над эллинистическим востоком получает мифологическое освящение в пророчестве Юноны, сулящей Риму власть над миром при условии, что стены Трои не будут восстановлены (ср. стр. 381). Официальные лозунги религиозного обновления фальшиво звучат в устах скептического Горация, но проповедь моральной реформы связывается с привычными для поэта темами обуздания желаний и борьбы с алчностью. Эпикурейские мотивы перемежаются с восхвалением стоической «добродетели» и с пропагандой воинского духа:

Красна и сладка смерть за отечество.

Идеализация старинных нравов и древней простоты не чужда философу «довольства малым», и в Горации иногда просыпается сатирик-моралист, бичующий пороки современности, ее развращенность, изнеженность и алчность. Основной источник зла — жажда накопления. Огромные поместья с роскошными дворцами и декоративными садами приводят к сокращению пахотной площади и обезземелению мелких владельцев:

Рад своих клиентов ты  
Присвоить землю, и чета несчастных  
С грязными ребятами  
Богов отцовских тащит, выселяясь.

Не так было в древнем Риме:

Немногим каждый лично владел тогда,  
Но процветала общая собственность.

У скифов, проводящих свой век в повозке, у диких гетов, не знающих частной собственности на землю, лучший образ жизни и более чистые нравы, чем у римлян.

Разносторонность содержания и его высокий идеологический уровень, новизна и многообразие стиховых форм, пластичность лирически оживленных образов, сжатая выразительность стиля, развивающая в немногих словах большое богатство словесной энергии — таковы достоинства горацянских од. Поэт достиг этого искусства в долгой работе над совершенствованием стиля, в постоянном изучении классиков лирической поэзии: пчела, трудолюбиво собирающая сок цветов, — образ, примененный самим Горацием для характеристики его творчества. Издавая в 23 г. три книги своих *Saepina*, он обращается во вступительном стихотворении к Мecenату, выражая надежду, что будет «причислен к лирическим поэтам», т. е. поставлен на ряду с прославленными представителями древнегреческой лирики; заканчивается сборник знаменитым «Памятником»:

Вековечней воздвиг меди я памятник.  
Первым я перевел песни Эолий  
На италийский лад. Гордость заслуженно  
Утверди и мою голову дельфийским,  
Благосклонно венчай лавром, Мельпомена.

Ювелирно обработанная и насыщенная мыслью, но скупая на краски и несколько холодная лирика од не встретила у современников того приема, которого ожидал автор. Ее находили аристократичной и недостаточно оригинальной. Гораций не скрывает своего разочарования. В течение нескольких лет он старается держаться вдали от Рима, отрекается от чистой поэзии и возвращается к полуфилософской «прозаической Музе» своих «бесед», но уже не в полемической форме сатиры, а с преобладанием положительного содержания. В 20 г. выходит книга его «Посланий». Прозаическое послание издавна применялось как одна из форм наставительного изложения (ср. стр. 235), но поэтические письма встречались в предшествующей литературе лишь спорадически; у Горация письмо становится литературным жанром. Некоторые стихотворения представляют собой действительные письма, но в большинстве случаев конкретная ситуация письма является лишь предлогом для высказывания мыслей и настроений. Сообщения фактического порядка занимают здесь совершенно ничтожное место. По тематике «Послания» нередко приближаются к размышлениям од, но новый жанр влечет за собою совершенно иную художественную трактовку. В пластической законченности од ситуация, вместе с вызванными ею мыслями, отрывается от своих жизненных связей; стиль письма вводит момент случайно сопутствующего, моментального, индивидуально пережитого. Рассуждения на темы философии сливаются с показом личности автора в многообразных жизненных ситуациях, в поместье, где он лично занимается сельскими работами, в путешествии, при приеме гостей, в его отношении к природе и к людям разного возраста и социального положения — от императора до раба. Из ряда моментальных зарисовок складывается образ, тем более интересный, что Гораций не скрывает тех сторон своего жизнеощущения, которые с его теоретической позиции представляются «слабостями». Как и в сатирах, он изображает себя не каким-либо совершенным мудрецом, а только стремящимся, работающим над собой, но знающим путь, по которому следует идти. Установка его сознательно эклектична:

Спросишь, пожалуй, кто мной руководит, и школы какой я.  
Клятвы слова повторять за учителем не присужденный,  
Всюду я гостем примчусь, куда б ни загнала погода.

При всех колебаниях в сторону философии добродетели, автор «римских од» возвращается к философии наслаждения:

То я, отдавшись делам, погружаюсь в житейские волны,  
Доблести истинной страж, ее непреклонный спутник;  
То незаметно опять к наставленьям скачусь Аристиппа —  
Вещи себе подчинять, а не им подчиняться стараюсь.

В основном — это путь Эпикура. Гораций остается на почве античного материализма: идеи божественного управления миром и бессмертия души, магические и астрологические верования, начинавшие волновать современников поэта, не находят у него ни малейшего отзвука. Размышления од окрашивались традиционными для лирики мотивами кратковечности жизни; в «Посланиях», где автор не чувствует себя связанным лирической традицией, такие элементарные

ходы мысли отсутствуют. Гораций — не аскет, но любовь, вино и пиры не привлекают его; в одиночестве и простоте сельской жизни он ищет покоя и свободы духа, преодоления неразумных желаний и страстей. В послании к Меценату (I, 7) он вежливо, но твердо заявляет, что готов отказаться от всех даров, если они станут стеснять его независимость и свободный досуг. Эпикурейский идеал требует, однако, известного достатка, и практическая мудрость рабовладельческого общества заставляет идти на компромиссы. Гораций не отступает от взглядов своих философских учителей, когда набрасывает кодекс поведения клиента по отношению к покровителю (I, 17, 18), оправдывая таким образом избранный им некогда жизненный путь.

Государственный строй империи является молчаливой предпосылкой всех рассуждений, но в тревожной внутривластной обстановке 23—21 гг. Гораций избегает политических тем, выступая исключительно в роли наставника частной жизни. Сборник, посвященный самоизображению, заканчивается обращением к книге, в котором автор представляется читателю:

Ты Расскажи, что я, сын отпущенца, при средствах ничтожных  
Крылья свои распрости по сравнению с гнездом непомерно;  
Род мой насколько умилишь, настолько умножишь ты доблесть;  
Первым я Рима мужам на войне полюбился и дома,  
Малого роста, седой преждевременно, падкий до солнца,  
Гневаться скорый, однако легко умиряться способный.  
Если ж о возрасте кто-нибудь спросит тебя, то пусть знает:  
Прожито мной декабрей уже полностью сорок четыре,  
С года того, когда Лоллий в товарищи Лепида выбрал.

Книга «Посланий» — значительный шаг вперед в смысле искусства изображения внутренней жизни индивида; сам Гораций вряд ли сознавал все значение своего сборника, который он даже не причислял к сфере поэзии.

Но деятельность Горация как лирического поэта еще не была закончена. В 17 г. справились с исключительной торжественностью «вековые игры», празднество «обновления века», которое должно было знаменовать конец периода гражданских войн и начало новой эры мирного процветания Рима. Тщательно разработанная сложная церемония, которую, согласно официальному объявлению, «еще никто не видел и никогда более не увидит» и в которой должны были принять участие знатнейшие люди Рима, завершалась гимном, подводящим итог всему празднеству: гимн был поручен Горацию. Для поэта это было государственным признанием того места, которое он занимал в римской литературе после смерти Вергилия. Гораций принял поручение и успешно справился со своей задачей, превратив застывшие формулы культовой поэзии в торжественное славословие живительным силам природы и в манифестацию римского патриотизма («Юбилейный гимн»).

Только теперь, когда Гораций уже охладил к лирическим темам, он стал популярным поэтом, признанным мастером римской лирики. Это налагало на него новые обязательства, тем более, что Август обращался с новыми поручениями. По словам античной биографии, император считал, что произведения Горация сохраняются навеки, и, помимо юбилейного гимна, навязал стихотворения в честь победы своих пасынков Тиберия и Друза над винделиками и с этой целью принудил

Горация к тому, чтобы к трем книгам од он присоединил после долгого промежутка четвертую книгу». Этот небольшой сборник, изданный около 13 г., содержит, наряду с вариациями старых лирических тем, торжественные прославления императора и его пасынков, внешней и внутренней политики Августа, как носителя мира и благоденствия. Империя окончательно стабилизировалась, и в одах уже не остается следа республиканской идеологии. Молитвенное обращение к Августу (IV, 5) приближается по тону к тем надписям, которые воздвигались в честь императора в греческих общинах, переносивших на него привычные мотивы эллинистической «царской речи» (стр. 230). Стихотворения в честь побед Тиберия и Друза составлены в дифирамбической манере Пиндара. Отходя, таким образом, от стиля «эолийской песни», Гораций все же сохраняет ее метрический строй и отказывается от попыток воспроизвести внешнюю форму пиндаровской хорической оды. Поэт теперь уже знает, что его стихи даруют бессмертие, и прославляет, вслед за Пиндаром, поэтическое слово как наивысшую награду доблести.

К последнему десятилетию жизни Горация относится также вторая книга «Посланий», посвященная вопросам литературы. Она состоит из трех писем. Первое (около 14 г.) обращено к Августу, который выражал свое неудовольствие по поводу того, что он до сих пор еще не попал в число адресатов горацианских посланий. Письмо к императору касается вопросов литературной политики. В известной части римского общества развивались архаистические вкусы, находившие опору для себя в консервативном уклоне официальной идеологии. Гораций полемизирует с этим преклонением перед старинными римскими писателями и не ожидает результатов от попыток возрождения драмы, которым сочувствовал, повидимому, и сам Август. Столь же отрицательно относится Гораций к модному поэтическому дилетантизму. Это особенно заметно во втором письме, составленном несколькими годами ранее первого, еще до возвращения к прерванному было лирическому творчеству. Но наиболее полное изъяснение теоретических взглядов Горация на литературу и тех принципов, которым он следовал в своей поэтической практике, мы находим в третьем письме, в «Послании к Писонам», получившем впоследствии — еще в античные времена — наименование «Науки поэзии» (*Ars poetica*). Стихотворное послание Горация не представляет собой теоретического исследования, каким в свое время являлась «Поэтика» Аристотеля (стр. 186), и не покоится на каких-либо глубоких философских основах. Произведение Горация относится к типу «нормативных» поэтик, содержащих догматические «предписания» с позиций определенного литературного направления. По сообщению античного комментатора, теоретическим источником Горация был трактат Неоптолема из Париона (стр. 228), которому он следует в расположении материала и в основных эстетических представлениях. Поэзия вообще, поэтическое произведение, поэт — этот ход изложения Неоптолема сохранен у Горация. Но римский поэт не ставит своей целью дать исчерпывающий трактат. Свободная форма «послания» позволяет ему остановиться лишь на некоторых вопросах, более или менее актуальных, с точки зрения борьбы литературных направлений в Риме. «Наука поэзии» — как бы теоретический манифест римского классицизма времени Августа.

С самого начала своей деятельности Гораций вел борьбу против безыдейных направлений, культивировавших одни только формально-стилистические достижения. Как теоретик, он осуждает «бессодержательные стишки и звучные пустячки» и подчеркивает основополагающее значение содержания: «мудрость — основа и источник истинного литературного искусства». Как Цицерон для оратора, так Гораций требует философского образования для поэта; философия дает тот «образчик жизни и нравов», который требуется римскому классицизму для идеализирующей характеристики, ориентированной на отвлеченную норму (ср. стр. 382 об «Энеиде»). Вместе с тем Гораций принимает выдвинутый неотериками лозунг длительной и тщательной отделки поэтического произведения. Написанное надлежит

лет девять хранить без показу,

пока оно окончательно не созреет. Отсутствие внимания к форме — это то, чем страдала древняя римская литература. Идеал — «мешать полезное с приятным». Поэтому Гораций и избирает своим теоретическим руководителем Неоптолема, который признавал за поэзией как учительное, так и развлекательное значение и считал техническую выучку столь же необходимой для поэта, как и талант. Указывает он и на ту пользу, которую приносит поэту серьезная критика.

Эстетика «Наука поэзии» — классицистическая. Произведение должно быть простым, целостным и гармоничным. Асимметрия, отступления, описательные экскурсы, манерность — все это нарушения канона красоты. Не называя имен и направлений, Гораций одновременно обращает свою полемику и против неотериков, и против возникающего в римской поэзии азиански-декламационного стиля, и против архаизирующих аттицистов. Но одной красоты недостаточно, если к ней не присоединяется эмоциональная насыщенность, — это то сочетание, которое является основной художественной задачей римского классицизма. Средство — непрестанная учеба у классиков греческой литературы: «с греческими образцами не расставайтесь ни днем, ни ночью». Необходимым условием является, однако, самостоятельное усвоение искусства образцов, а не простое подражание; если это условие осуществлено, то оригинальная разработка старой темы представляется Горацию более значительным поэтическим достижением, чем введение в литературу совершенно нового материала.

В соответствии со стилистической установкой как Вергилия, так и своей собственной, Гораций считает «превосходно сказанным», если «искусное сочетание слов делает старое слово новым», открывает в нем новые возможности. Но Гораций предостерегает от языкового пуризма, боязни новых слов, чрезмерного языкового нормирования, не считающегося с развитием живой речи.

Из отдельных поэтических жанров Гораций подробно останавливается только на драме. Устанавливаемый им канон предполагает трагедию классического типа. Тенденции позднейшего времени к отрыву хора от действия, к развитию повествовательной стороны и к сильным зрительным эффектам Гораций отвергает. К эллинистическим теориям восходит известное правило о том, что трагедия должна состоять из пяти актов; оно стало впоследствии одной из основных норм трагедии европейского классицизма.

Для нормативной поэтики европейского классицизма «Послание к Писонам» имело не менее каноническое значение, чем «Поэтика» Аристотеля. Кодекс классицизма, «Поэтическое искусство» (L'art poétique, 1674) Буало воспроизводит не только традиционное заглавие горацiansкого послания, но и весь ход изложения, с тем же расположением материала и с многочисленными заимствованиями деталей, которые даются нередко почти в дословном переводе.

Гораций очень скоро был признан «классиком»; как он это сам предвидел («Послания» I, 20), его произведения сделались предметом чтения и комментирования в римской школе. Тем не менее для поздней античности Гораций был внутренне чуждым поэтом. Его бегство из города, уход во внутреннюю жизнь, тщательное изучение своей личности — предвестники настроений, ставших впоследствии весьма распространенными и интенсивными; но для поздне-античной личности настроения эти были тесно сплетены с религиозными исканиями, которыми Гораций совершенно не был затронут. Предназначенная для утонченного ценителя поэзия Горация с ее «защитной» эпикурейской установкой не могла сравниться по своей популярности с произведениями Вергилия, который был и доступнее и ближе читателю. Значение Горация в том, что он, стоя на пороге новой эпохи, относившейся с более повышенным интересом к внутреннему миру человека, оставался на почве античного материализма и сохранил оптимистически-посюстороннее мирозерцание, выработанное прошлым; такое сочетание могло быть оценено лишь в гораздо более поздние времена. Значительных литературных преемников он нашел только в области сатиры. К концу античности знакомство с Горацием идет на убыль. Сам поэт измерял в «Памятнике» свое литературное бессмертие вечностью римского государства, но в действительности наибольший расцвет его славы был еще впереди. Начиная с каролингских времен, интерес к Горацию возрастает; 250 дошедших до нас средневековых рукописей его произведений — памятник этого интереса. В период раннего средневековья морально-философские произведения Горация, его сатиры и в особенности послания, привлекали большее внимание, чем лирика. Новую оценку принес с собой Ренессанс. Гораций оказался у колыбели гуманизма, когда нарождавшаяся буржуазная личность противопоставила себя церковному мирозерцанию. Уже Петрарка оценил Горация не только как «этического», но и как лирического поэта. Как лирический выразитель нового мироощущения, Гораций стал любимым поэтом Возрождения, наряду с Вергилием, а нередко и оттесняя его. После изобретения книгопечатания ни один античный автор не издавался столько раз, сколько Гораций. Его наследие вызвало огромное количество подражаний и перепевов как на латинском языке, так и на национальных, и сыграло большую роль в формировании новоевропейской лирики. Горацiansкая «мудрость» становилась евангелием атеистов: любимец Петра I Лефорт перед смертью велел читать себе оду Горация (II, 3) в качестве надгробного напутствия. В русскую поэзию темы и мотивы Горация входят с Кантемиром, встречаются у Ломоносова, Державина, Пушкина, Дельвига, Майкова, не говоря уже о многочисленных писателях меньшего значения. Однако характер освоения Горация в Новое время был далеко не однороден, и различные стороны его творчества использовались разными литературными направлениями. Там, где «анакреонтика» XVIII в. находила уста-

люю философию покоя и наслаждения, писатели молодой буржуазии ценили свежую реалистическую и сатирическую струю. Как художник, как мыслитель, как теоретик литературы Гораций в течение ряда столетий находил восторженных поклонников, но нередко встречал и суровое осуждение. Судьба его произведений в веках воспроизводит литературный облик поэта со всеми противоречиями его творчества.

#### 4. Римская элегия

В оппозиции к официальной идеологии и литературному классицизму, представителями которого были Вергилий и Гораций, стояло другое поэтическое направление, во многом смыкавшееся с традициями неотериков и культивировавшее любовную элегию. Это ответвление римской поэзии быстро расцвело в период становления империи и столь же быстро увяло, оставив своим памятником произведения четырех выдающихся поэтов, Галла, Тибулла, Проперция и Овидия. Из этих авторов только самый ранний — Галл — не дошел до нас. Недолго просуществовавшая в Риме любовная элегия имела чрезвычайно значительную последующую судьбу, как один из важнейших античных источников европейской любовной лирики. С римской элегией соединены бесчисленными нитями любовные излияния латинизирующих средневековых вагантов («бродячих поэтов») и провансальских трубадуров, лирика гуманистов и поэзия XVII—XVIII в. — вплоть до Гете, Батюшкова и Пушкина. Расцвет элегии во времена Августа связан в значительной мере с тем обстоятельством, что любовная склонность становится маскировкой для оппозиции против официальной идеологии, обоснованием ухода в частную жизнь.

Для римской элегии характерна чрезвычайная суженность поля поэтического зрения; она исчерпывается небольшим кругом мотивов и ситуаций.

Любовь — центральное жизненное чувство, которое почти не оставляет места для других эмоций, особенно для эмоций социального порядка. Но любовь элегического поэта — трудная, скорбная; он находится в тяжелом «рабстве» у суровой «владычицы» и лишь с величайшими усилиями может возбудить и закрепить ее благосклонность, тем более, что дама ищет богатых поклонников, а влюбленный поэт не может предложить ей ничего, кроме верности до гроба и вечной славы в его стихах. Испытав на своей печальной судьбе все капризы Амура, подробно изучив извилистые пути страсти, поэт становится мастером «любовного искусства», «наставником в любви»; в стихах он изливает свои чувства, делится своим опытом; все восприятие мира протекает под углом зрения любовной тоски.

Эта жизненная установка отнюдь не вытекает из какой-либо бытовой реальности. Те немногие биографические данные, которыми мы располагаем по отношению к римским элегикам, находятся в резком противоречии с образом влюбленного поэта, как они его рисуют в своих произведениях. Образ этот — литературная фикция, не подлежащая биографическому истолкованию. Переводя в сферу любви общественные настроения определенного этапа римской истории, элегия создает утопический мир любовных отношений, резко контрастирующих с той бытовой реальностью, на фоне которой они якобы разворачиваются.

Влюбленный поэт, «учитель любви», находится на тяжелой «военной службе» — у Амура.

Каждый любовник — солдат, и есть у Амура свой лагерь;  
Мне, о Аттик, поверь: каждый любовник — солдат, —

пишет Овидий. Всякая другая военная служба, например у императора, равно как и всякая гражданская деятельность, для него невозможна; жизнь поэта проходит в любовном томлении и «служении» даме, он проводит ночи у ее порога и поет жалобные серенады, вырезывает на коре деревьев имя своей возлюбленной. В силу этого все его творчество посвящено любви. Принципиальная исключительность любовной тематики осуществляется помощью очень простого приема: всякое стихотворение на постороннюю тему получает привесок, хотя бы внешним образом связывающий его с любовной жизнью поэта. Когда Проперций хочет дать описание только что выстроенного портика Фебу, он начинает стихотворение словами: «Ты спрашиваешь, почему я опоздал». Красота портика становится мотивировкой несвоевременного прихода на свидание.

Любовь поэта, ставшая центром его жизни, не является, конечно, легкомысленным чувством, быстро переходящим от одного предмета любви к другому. Римский элегик посвящает свои стихи лишь одной возлюбленной, реальной или фиктивной, целиком завладевшей его сердцем. Если эта возлюбленная реально существующее лицо, ее следует в бытовом плане представлять себе, как полупрофессиональную гетеру более или менее высокого стиля, но она получает поэтический псевдоним, выводящий ее из рамок быта; Проперций и Тибулл пользуются для этого именами божеств (Немесиды) или их эпитетами (Делия, Кинфия — эпитеты богини Артемиды), Овидий дает своей возлюбленной (вероятно, фиктивной) имя древней греческой поэтессы Коринны. Элегик не ищет мимолетного увлечения, он мечтает о прочной связи или даже о брачном союзе. Любовь вечна — по крайней мере до следующего сборника стихов, который можно уже посвятить новой возлюбленной. Это не значит, что книжка, прославляющая одну даму, не может содержать любовных стихотворений, адресованных другой; но эта другая не будет названа по имени: такова литературная условность римской элегии.

Сами поэты нисколько не скрывают, что их произведения являются фантазиями. К уверениям изгнанного Овидия, который утверждает, «что его Муза шутлива, а жизнь скромна», можно было бы отнестись с известным недоверием, как к попыткам самооправдания; однако и Проперций называет элегии «лживым произведением», «выдумкой». Любовное переживание, если даже имеет биографическую основу, все же изображается в сильно стилизованной форме, с использованием богатого наследия греческой и римской любовной поэзии. Поэт становится носителем той идеализированной любви, которая обычно выносилась в сферу мифа, фольклорных «пастухов» или комических масок. В частности, римские поэты широко используют изображение любви в комедии. Образ влюбленного поэта во многом напоминает комедийного «юношу», образ влюбленной сохраняет ряд черт жадной «гетеры»; мелькают порой и другие комические маски, ненавистный соперник «юноши» — «воин», и злой гений девушки — «сводня». Своеобразие римской энергии в том, что эта специфическая стилизация переносится в область личной любовной лирики, что лю-

бовь приобретает видимость ведущего жизненного принципа, основы мироощущения.

Элегический жанр был подсказан александрийской поэзией, которая пользовалась «нежным» элегическим стихом, как преимущественным орудием для выражения субъективных чувствований. Римские поэты связывают себя с эллинистической элегией, и Проперций считает Каллимаха и Филита своими образцами. Но Каллимах не составлял циклов любовных элегий, и «подражание» Каллимаху следует понимать лишь как следование общим жанровым и стилистическим установкам. Нам известны две разновидности эллинистической любовной элегии. Это, во-первых, большие повествовательно-мифологические элегии, в которых субъективные чувства поэта либо вовсе не изображались, либо выступали как обрамление для цикла любовных мифов (например воспоминание о мертвой возлюбленной в «Лиде» Антимаха). Вторая разновидность — короткие стихотворения в элегическом размере, эпиграммы, посвященные любовным чувствам поэта. Ни та, ни другая не представляют точной аналогии к римскому типу, отличающемуся от повествовательной элегии своим резко выраженным «субъективным» характером, введением поэта как носителя любви, а от эпиграммы — своей величиной и, что самое важное, специфической стилизацией любовного чувства. Римский тип составляет как бы третью разновидность, не представленную в сохранившихся памятниках эллинистической поэзии.

Непосредственным предшественником римских элегиков был Катулл, с его стихотворениями, обращенными к Лесбии. Катулл тоже стремится возвысить свою любовь над обыденным уровнем, и среди его больших стихотворений имеется любовная элегия вполне «субъективного» характера (стр. 361). Тем не менее и у Катулла отсутствует наиболее специфическая черта римской элегии, ее характерная стилизация образа влюбленного поэта и подача любовных переживаний как средоточия жизни.

Возникновение римской элегии относится к 40—30-м гг. I в., примерно к тому времени, когда Вергилий углублял в «Эклогах» чувствительную сторону пастушеской любви. Маска влюбленного поэта-элегика — такая же попытка ухода от действительности в утопический мир любви и поэзии, как и маска влюбленного поэта-пастуха у Вергилия; она воплощала тот же идеал жизни частного человека и создавала видимость жизненной установки, вне привычного для полисных граждан участия в государственных делах, вдали от погони за наживой и почестями. Порожденная общественной депрессией периода крушения республики, элегическая маска некоторое время служила для выражения неудовлетворенности новым порядком; с укреплением империи она потеряла свою актуальность. Любовь римской элегии — недолгая утопия античного человека; но в этой утопии любовь высоко поднялась над уровнем простого увлечения и приобрела значение жизненной ценности.

Основоположником римской элегии был Гай Корнелий Галл (69—26 гг. до н. э.), школьный товарищ Августа, занимавший впоследствии высокие государственные должности и покончивший с собой, попав в немилость у императора. Этот Галл, с именем которого мы уже встречались в эклогах Вергилия, принадлежал к младшему поколению неотериков и переводил на латинский язык «ученые» стихотворения Эвфориона Халкидского. Сохранился сборник любов-

ных сказаний, составленный Парфением (стр. 230) и посвященный Галлу в качестве материала, пригодного для использования в эпосе и элегии. Мифологической ученостью были, повидимому, насыщены и те циклы любовных элегий, которые Галл составлял в честь некоей Ликориды (псевдоним мимической актрисы Кифериды). Последующая критика находила стиль Галла «жестким». Мастерами элегического жанра считались Тибулл и Проперций.

### 5. Тибулл

Альбий Тибулл родился, вероятно, в 50-х гг. до н. э. Из краткой биографической заметки, приложенной в древности к изданию стихотворений Тибулла, известно, что он принадлежал к цензовому сословию «всадников». Сам поэт замечает однажды, что его земельные владения уменьшились по сравнению с тем, что принадлежало его предкам, но Гораций тем не менее называет его богатым человеком. Тибулл был близок к одному из известнейших ораторов и государственных деятелей своего времени, Мессале Корвину, и сопровождал его в качестве приближенного лица во время аквитанского похода 30 г.; в этой экспедиции Тибулл чем-то отличился и получил почетные «воинские дары», награду за храбрость. Во время восточного похода Мессалы Тибулл также сопровождал его, но по дороге заболел и остался на острове Керкире, как он сам рассказывает в одном из своих лучших стихотворений (I, 3). Близость к Мессале и его литературному кружку поэт сохранил до конца жизни (умер в 19 г. до н. э.).

Биографические данные, почерпнутые из посторонних источников, не вполне совпадают с тем представлением, которое могло бы создаться о Тибулле на основании его элегий. Поэт изображает себя гораздо более бедным и невоинственным, чем он был на самом деле. Потребности элегической стилизации приводят к переоформлению действительности, к созданию фиктивного автопортрета.

Актуальные вопросы, особенно политические, Тибулл обходит совершенным молчанием. В противоположность всем прочим поэтам своего времени он даже ни разу не называет имени Августа, не упоминает и о таких исторических событиях, которые принято было в литературе прославлять, как например битва при Акциуме или победа над парфянами. Современные события попадают в поле зрения Тибулла лишь в стихотворениях, посвященных торжественным случаям из жизни его покровителя Мессалы. Такое систематическое устранение злободневной тематики не может быть случайным и во всяком случае свидетельствует о сдержанном отношении Тибулла к совершившемуся в римском государстве политическому перевороту. Это тем более вероятно, что и сам Мессала, хотя и оказал Августу ряд значительных военных услуг, оставался в душе республиканцем и отказывался от принятия новых, созданных империей, гражданских должностей.

От действительности Тибулл уходит в область мечтаний. Ему грезится тихая сельская жизнь, как некий потерянный рай, далекий от тревог и волнений современности, которая всегда подается под отрицательным знаком стремления к войне и наживе. Идеал — «бездеятельная жизнь» при небольшом достатке, довольство малым, безразличие к богатству, славе и почестям — уделу «воина», традиционного соперника влюбленных молодых людей. Взор Тибулла охотно

обращен в прошлое, к «золотому веку», к идеализованной простоте нравов и верований. Картина сельской жизни приобретает идиллический оттенок, делавший Тибулла близким для поэтов XVIII в. Он любит изображать сельские празднества, старинные обряды. «Благочестие» — одна из черт, которые Тибулл вводит в свою автохарактеристику, но оно очень далеко от официального гражданского благочестия, насаждавшегося Августом. Государственные культы Рима упоминаются лишь в одном торжественном стихотворении, связанном с Мессалой, зато как бы нарочито подчеркивается интерес к примитивным формам религиозности, к проникающим в Рим восточным верованиям. «Благочестие» Тибулла — составная часть того же анти-современного автопортрета, в который входят бедность, отвращение к войне, жажда сельской жизни. На этом фоне стилизуется любовь, чаще всего грезы о любви. Контраст между мечтаниями и действительностью создает скорбный тон, возвышающийся до пафоса, когда образ любимой оказывается наделенным всеми отрицательными чертами современности.

Любовь, идиллические картины сельской жизни, благочестие, отвращение к войне и алчности, довольство малым — этими темами, собранными в первом программном стихотворении первого сборника, исчерпывается мир мотивов Тибулла, и поэт варьирует их почти в каждой своей элегии. Отправляясь от некоторой исходной ситуации, он разворачивает совокупность своих любимых тем, проводит читателя по целому кругу настроений, объединенных каким-либо ведущим мотивом, постоянно отклоняющихся от него и вновь к нему возвращающихся. Тибулл — мастер переходов, которые иногда получают видимость чисто ассоциативного грезового скольжения, и этот стиль находится в полном соответствии с мечтательным характером всего творчества поэта.

Тибуллу принадлежат два сборника стихотворений. Первый, изданный, вероятно, вскоре после 27 г., имеет центральной фигурой Делию. Эта женщина реально существовала и в жизни называлась Планией, но в образе Делии типические черты античной «возлюбленной» преобладают над индивидуальной характеристикой, и даже та бытовая обстановка, в которую Тибулл вводит свою героиню, меняется от элегии к элегии, а иногда и в пределах одного стихотворения, так что реальность изображения этой обстановки вызывает значительные сомнения.

В этом первом сборнике особенно заметен «скользящий» характер построения элегии у Тибулла.

Поэт хочет утопить свое горе в вине: Делия заперта и строго охраняется. Мысли обращены к ней, и Тибулл представляет себя перед ее дверью, угрожает двери, молит ее (мотивы «серенады»), наставляет Делию в искусстве обманывать стражей. Сама Венера охраняет жизнь и неприкосновенность верных влюбленных. Случайные прохожие да не смеют взглянуть на влюбленную пару (пародия на стиль римских законов). Если кто даже проболтается, муж не поверит: так обещала волшебница, совершив магический обряд, но обряд этот действителен только по отношению к Тибуллу. Было бы бессердечным отправиться на войну, когда есть возможность обладать Делией. Пусть другие совершают подвиги, для Тибулла достаточно бедной сельской жизни с подругой. К чему богатство и роскошь, если нет счастливой любви? Неужели он разгневал Венеру? Он готов

искупить свой бессознательный грех самым унижительным покаянием (по восточному обряду). А тот, кто смеется над его несчастьем, сам испытает гнев божества и будет некогда являть отвратительный облик влюбленного старичка. «А меня пощади, Венера: душа моя служит тебе с вечной преданностью; почему ты сжигаешь, жестокая, свою собственную жатву?» (I, 2). Или: Делия неверна. Я напрасно надеялся, что в состоянии буду вынести эту размолвку. Между тем, когда ты была больна, я выходил тебя своими обетами и священнодействиями. Я мечтал о сельской жизни вместе с тобой, о том, что ты будешь полной хозяйкой в моем доме, воображал, как нас посетит Мессала. Эти надежды рассеялись. Ни вино, ни другая любовь не могут отогнать тоски. Да проклята будет сводня, доставившая Делии богатого любовника! Дары уничтожают любовь, и бедный друг лучше богатого. А ты, который ныне предпочтен мне, сам испытываешь мою судьбу, и у тебя уже есть соперник (I, 5).

Одиноким, больной Тибулл лежит на Керкире: в лихорадочной смене возникают одна за другой различные картины, опасение смерти на чужбине, воспоминания о дурных предчувствиях и предзнаменованиях при отъезде, восхваление золотого века в противоположность современности с ее тысячами путей гибели, опять мысли о близкой смерти, картины райского блаженства для тех, которые умерли влюбленными, мук Тартара для недоброжелателей, скромная семейственная жизнь оставшейся на родине Делии и мечтания о счастливой встрече, когда Тибулл внезапно вернется на родину (I, 3).

Второй сборник, посвященный уже не Делии, а корыстолюбивой Немесиде, отличается большей взволнованностью; любовь приобретает мрачный, пессимистический колорит.

Отдельные мотивы Тибулла по большей части мало оригинальны и представляют собой «общие места» античной любовной поэзии, но на соединении их лежит печать своеобразной авторской индивидуальности. Не всегда заботясь о выдержанности сюжетной ситуации, он сохраняет единство тона и настроения. Тибулл преодолевает «литературность» и — один из немногих римских поэтов — не выставляет на показ своей «учености». Прозрачностью и чистотой языка, строгим лексическим отбором Тибулл напоминает Цезаря, и античная критика отмечала «отделанность» и «изящество» его стихотворений.

К двум книгам Тибулла в древних изданиях была присоединена третья книга, содержащая сборный материал из разных авторов, связанных, по видимому, принадлежностью к окружению Мессалы. Два заключительных стихотворения этой книги принадлежат Тибуллу; открывается она циклом элегий, написанных подражателем Тибулла, Лигдамом (вероятно, псевдоним). Интересен цикл коротких стихотворений (III, 13—18), автором которых является родственница Мессалы, Сульпиция. Эти фиксации отдельных моментов любви римской аристократки к незнатному юноше послужили предметом для литературной обработки со стороны профессионального поэта в другом цикле (III, 8—12), принадлежащем, быть может, самому Тибуллу.

## 6. Проперций

Противоположность мягкому, несколько меланхолическому Тибуллу представляет темпераментный Секст Проперций

(родился около 49 г., умер после 15 г. до н. э.). О жизни этого поэта известно только то, что он сам считал нужным о себе сообщить. Он был, повидимому, несколько моложе Тибулла, родился в Умбрии, в городе Ассисии (Assisium — современное Ассизи), рано потерял отца. Родственники Проперция принимали участие в гражданской войне на стороне противника Августа, Люция Антония (брата триумвира Марка Антония), и семья пострадала при наделении ветеранов землей. Однако у Проперция имелись связи с римскими аристократическими фамилиями и притом с теми, которые впоследствии, в середине I столетия н. э., играли значительную роль в сенатской оппозиции против императоров. В начале 20 г. до н. э. мы находим Проперция в Риме, в кругу аристократической и литературной молодежи. Первая книга его стихотворений вышла в свет еще до издания первой книги Тибулла.

Сборник этот был озаглавлен именем «Кинфия» (Cynthia) — псевдоним некоей Гостии. Здесь уже намечены основные особенности проперцианского стиля. Молодой поэт примыкает к «ученому» направлению в элегии, представителем которого был Корнелий Галл. К субъективному излиянию у него присоединяется широкое привлечение мифологического, зачастую малоизвестного материала, и любовь поэта стилизуется на фоне героических образов. По примеру эллинистических мастеров (Каллимах и др.) Проперций противопоставляет свое элегическое творчество возвышенному стилю эпоса; он хочет быть только поэтом любви, а «стих Мимнерма имеет в любви больше силы, чем Гомер». Именно у Проперция любовь становится тем средоточием жизни, которое придает римской элегии ее специфический колорит. Кинфия — первая, единственная и вечная любовь и единственный источник поэзии; без нее нет стихов. «Тяжкая» любовь к недоступной, своевольной и переменчивой Кинфии изображена как чувство, целиком захватившее поэта и обрекающее его на безвольное страдание. Проперций редко говорит о своих радостях; его основные темы — муки страсти, вспышки гнева и ревности, терпеливая покорность верного до гроба — и даже за гробом — поклонника, ожидание близкой смерти. События в этой любви немногочисленны и однообразны — размолвка и примирение, появление соперника, разлука, вмешательство друзей.

Сборник составлен обдуманно; стихотворения располагаются по принципу контраста или образуют небольшие циклы. Вступительная элегия, начинающаяся словом «Кинфия», рисует душевное состояние «безумствующего» и «больного» автора: она как бы дает основной тон книге. Следующие стихотворения знакомят с героиней: в форме предостережения против роскоши и косметических средств прославляется естественная красота Кинфии, ее поэтические и музыкальные дарования; разработка эллинистического сюжета о том, как вернувшийся с поздней пирушки поэт застаёт уснувшую после томительного ожидания подругу, присоединяет к этим сторонам ее образ черты верности, скромности, но также суровости. Ряд обращений к друзьям, пытающимся тем или иным способом разлучить влюбленного с Кинфией, довершают картину тяжелого «рабства» поэта, для которого невозможна жизнь без «жестокой владычицы». Два стихотворения, адресованные эпическому поэту Понтику и противопоставляющие элегию и эпос, служат обрамлением для показа мощи поэтического слова в любви: Кинфия, собравшаяся было уехать

с соперником, остается в Риме, склоненная стихами Проперция. Элегии первого сборника чаще всего выдержаны в форме обращения к друзьям или к Кинфии, но встречаются и монологи — жалобы в лесном одиночестве или на пустынном берегу, куда будто бы заброшен корабль, увозящий автора от предмета его любви; характерно, что для одинокой лирики Проперций еще считает нужным создавать специфические ситуации. Напряженная и патетическая элегия Проперция по величине своей значительно короче, чем у Тибулла, несмотря на свою загруженность мифологическими примерами и сравнениями; Проперций избегает отступлений и ближе придерживается исходной ситуации. Для изображения острого и глубокого переживания он создает затрудненный, возбужденный стиль, ярко темпераментный, богатый смелыми образами и словосочетаниями, резкими, неожиданными переходами. Он не уходит от действительности в область мечтаний, как Тибулл, всегда остается на почве римской современности, но откликается на нее с избранной им позиции поэта любви. Первая книга содержит и прямой политический выпад, горестное воспоминание о так называемой «перузинской» войне, где погиб один из родственников Проперция, сражавшийся против Августа.

Во второй книге элегий, содержащей стихотворения 27—25 гг., Проперций продолжает вариировать тему Кинфии. Переживания становятся более разнообразными и сложными; появляется больше соперников, Кинфия неверна, легкомысленна и корыстолюбива, а бывший верный влюбленный оказывается уже поклонником всех встречных красавиц. Еще более усиливаются тона трагической патетики. Поэт попал в кружок Мecenата, т. е. в среду писателей, принявших новый порядок. Уже попадаются почтительные упоминания об Августе; тем не менее с его брачными законопроектами Проперций ведет вполне определенную полемику и иронизирует над попытками возродить древние добродетели; жизнь во имя любви противопоставляется внутренним мероприятиям Августа и его завоевательной политике. От предложенной Мecenатом работы над эпической поэмой в честь Августа Проперций категорически отказывается. Две элегии этой книги получили большую популярность в Новое время — описание Амура с истолкованием его атрибутов (II, 12) и рассказ о том, как толпа Амуров поймала бродившего ночью поэта и отвела в окопах домой — к ожидающей его подруге (II, 29). Вступительное и заключительное стихотворения сборника содержат литературную программу: продолжая традиции римских неотериков и Галла, поэт черпает вдохновение в своей любви и следует по пути эллинистических мастеров элегии, Каллимаха и Филита.

О верности этим образцам Проперций заявляет и в третьей книге (около 22 г.); явно повторяя Горация, который незадолго перед этим выпустил свое собрание од, заканчивающееся «Памятником», Проперций утверждает, что он первый перенес в Италию поэзию Каллимаха и Филита (III, 1) и что его стихотворения вечнее пирамид и храмов (III, 2). Наподобие Каллимаха, он видит себя унесенным на гору Муз, где Аполлон и Каллиопа запрещают ему работу над эпосом и предлагают оставаться в пределах любовной поэзии (III, 3). Тем не менее сборник этот подготавливает переход к новым темам. Проперций остается поэтом любви, продолжает иронически относиться к шумихе, поднятой вокруг якобы патриотических целей

парфянского похода, но образ Кинфии не играет уже ведущей роли, и имя ее встречается редко. Наряду со стихотворениями в прежнем стиле попадают отвлеченные рассуждения — о силе страсти, о корыстной любви — без ярко субъективных тонов, или элегии, в которых любовный мотив служит лишь привеском к совершенно посторонней тематике и притом к темам в духе требований Мецената — прославлению битвы при Акциуме или восхвалению Италии. Нередко говорится о желании освободиться от любви. Перед Проперцием был поставлен вопрос о том, что он и в качестве элегического поэта может быть полезен для официальной идеологии, если он, последовав примеру своего учителя Каллимаха, даст римскую параллель к «Причинам» (*Aitia*, стр. 216), «ученые» элегические стихотворения о праздниках и обрядах римского государственного культа. Проперций не счел возможным отвергнуть это предложение, и третья книга заканчивается чрезвычайно резким по форме отказом от Кинфии, т. е. от любовной поэзии.

Идея создания цикла «ученых» повествовательных элегий не осуществилась. Последний сборник Проперция, изданный через довольно продолжительное время, не ранее 16 г., открывается стихотворением, повествующим о крушении плана написать римские «Причины» и о возвращении к любовной тематике. Проперций возвещает свои благие намерения стать «римским Каллимахом» и воспеть исторические и культовые достопримечательности Рима, но его прерывает астролог, предсказывающий полную неудачу замысла: Проперций взялся за дело, на которое он неспособен, между тем как ему суждено оставаться рабом любви. Книга имеет двойственный облик, заключая в себе и учено-мифологические и любовные элегии. Ученые сюжеты разработаны довольно вяло; поэт чувствует себя в родной сфере только тогда, когда рассказывает о предательстве Тарпеи, влюбившейся в вождя врагов (IV, 4). К мифологическим элегиям примыкает также весьма льстивое стихотворение о победе при Акциуме (IV, 6). Но и любовные элегии не имеют уже прежнего характера. Проперций отходит от сентиментальной стилизации; «влюбленного поэта» больше нет. Искусства прелестниц получают мрачную зарисовку в наставлениях сводни (IV, 5), своего рода руководстве по извлечению денег от поклонников. Вместо старых штампов мы находим интересную попытку обогатить любовную поэзию изображением супружеской любви. Проперций продолжает здесь линию, начатую Катуллом (стр. 357), но подходит к этой теме со стороны женского чувства, чувства верной супружеской любви, которая в свою очередь требует мужской верности. «Всякая любовь велика, но выше любовь к законному супругу». Носительницей облагороженного чувства становится женщина. Персонажи заимствуются из римской современности, и автор находит для них простые и искренние тона. Тоскливые и тревожные чувства одинокой женщины звучат в письме римлянки к находящемуся в походе мужу (IV, 3). Воскрешается и образ Кинфии — верной подруги, страдающей от легкомыслия своего поклонника. Роли таким образом меняются. Тень умершей Кинфии является теперь поэту, упрекая его в бессердечии и неверности; но она прощает его за то, что «долго царил в его стихах», и предвещает скорое воссоединение за гробом, на полях Элисия, куда она допущена, наравне с знаменитыми героинями мифов, в награду за непорочную жизнь (IV, 7). Овеянная тихой

скорбью, речь Кинфии проведена без элементов пафоса, с большим богатством бытовых деталей. Но рядом с этой идеализацией отношений с Кинфией мы находим и трактовку их в комическом бытовом плане. Непосредственно за рассмотренным стихотворением в сборнике следует другое, уже юмористическое. Начало его пародирует стиль «ученых» элегий. Проперций хочет изъяснить «причину» скандала, потревожившего минувшей ночью мирный сон соседей. Кинфия, в сомнительной компании, отправилась в древний город Ланувий, знаменитый своими культовыми «чудесами», а Проперций, воспользовавшись ее отсутствием, развлекается с не менее сомнительными девицами. Но праздник не удастся, героя томят предчувствия, и действительно — внезапно возвращается Кинфия, «мечет молнии» и творит суровую расправу над соперницами и ветреным другом (IV, 8).

Своим прославлением супружеской любви Проперций создал художественные произведения, вполне отвечавшие политике императора, его установке на строгость семейных нравов. Особенно показательно в этом отношении заключительное стихотворение сборника, похвала скончавшейся матроне Корнелии, падчерице Августа, вложенная в уста ей самой, как защитительная речь ее на загробном суде.

В отличие от большинства современных ему поэтов, Проперций отнюдь не стремится к гармонической форме. С каждым новым сборником стиль его становится все более затрудненным. Взволнованная патетика и насыщенность образами развиваются в ущерб ясному сцеплению мыслей и ломают рамки привычного синтаксиса. Отсутствие логических связей доходит до того, что издатели иногда колеблются в определении границ отдельного стихотворения, спутанных в рукописном предании. Этот характер стиля, в сочетании с несколько громоздкой «ученостью», делал Проперция сравнительно малодоступным автором. Античная критика нередко отдавала предпочтение более изящному и гармоничному Тибуллу, но патетическая сила и выразительность Проперция находили многочисленных поклонников как в древности, так и в Новое время.

## 7. Овидий

Четвертая книга Проперция свидетельствовала уже об ослаблении тех общественных настроений, которые за четверть века до нее породили специфическое мироощущение римской элегии. Завершителем и вместе с тем разрушителем этого жанра является младший в ряду элегических поэтов Рима, Публий Овидий Назон (43 г. до н. э. — 18 г. н. э.). С литературной деятельностью этого поэта, блестящей и легковесной, мы вступаем во вторую половину правления Августа, в период, когда творческие силы «золотого века» уже начинают иссякать (стр. 368).

В «Скорбных стихотворениях» (*Tristia*, IV, 10) времени изгнания Овидий рассказал историю своей жизни. Он родился 20 марта 43 г. в городе Сульмоне и принадлежал к старинному всадническому роду. Отец предназначал своих двух сыновей, поэта и его рано умершего старшего брата, к адвокатской деятельности и государственным должностям и еще детьми отправил их в Рим обучаться красноречию. При изменившейся политической обстановке «выучка

на форуме» уже потеряла то значение, какое она имела в молодые годы Цицерона. Основная ораторская подготовка проходила теперь в риторической школе, на «декламациях» (стр. 367). По словам современника, Сенеки Старшего, Овидий считался хорошим декламатором, но логические стороны декламации — юридические доказательства, систематическое изложение — всегда тяготили его, и он охотнее произносил свасории, чем контroversии; его декламации уже тогда производили впечатление стихотворений в прозе. Сам Овидий уверяет, что проза ему никогда не давалась и невольно переходила в стих:

Часто твердил мне отец: «За пустое ты дело берешься:

Даже Гомер по себе много ль оставил богатств?»

Тронутый речью отца и забросивши Муз с Геликоном,

Стал было я сочинять, вовсе чуждаясь стиха.

Сами, однако, собой слова в мерные строились стопы:

То, что я прозой писал, в стих выливалось само.

Завершив свое образование традиционной поездкой в Грецию и Малую Азию, Овидий вернулся в Рим, чтобы начать свою должностную карьеру, но вскоре отказался от нее, успев пройти лишь через низшие должности судебного и полицейского характера. Светские развлечения и литература привлекали его гораздо больше, чем перспектива попасть в сенат, и он вел независимую жизнь состоятельного человека, вращаясь в высшем римском обществе и в поэтических кругах. Особенно тесно был связан Овидий с литературным окружением Мессалы, но он поддерживал связи и с поэтами кружка Мецената, особенно с Проперцием.

В литературной деятельности Овидия можно наметить три этапа: любовная поэзия (примерно, до начала н. э.), поэзия на учено-мифологические темы и, наконец, стихи времени изгнания.

Писать стихи Овидий начал рано. Он дебютировал любовными элегиями, из которых впоследствии составилось пять книг. Дошедший до нас сборник «Любовных стихотворений» (*Amores*) в трех книгах представляет собой сокращенное переиздание, подготовленное самим автором. По элегической традиции сборник имеет свою героиню, которую Овидий назвал Коринной, по имени древней беотийской поэтессы (около 500 г.), разрабатывавшей местные сказания на диалекте своей родины; однако лишь немногие стихотворения обращены непосредственно к Коринне, и роль этого совершенно отвлеченно поданного образа сводится к тому, чтобы служить персонажем нескольких типических, традиционных ситуаций. Элегии Овидия являются в значительной мере перепевами из Катулла, Тибулла, Проперция, греческих эпиграмматистов; мы снова встречаемся с серенадой, с наставлениями сводни, с корыстолюбивыми красавицами и соперником-воином, но Овидий отличается совершенно иным отношением к действительности и к литературному материалу и иными стилистическими приемами, чем его римские предшественники. Поэт, выросший в атмосфере империи и упоенный внешним блеском «золотого Рима», не знает того чувства неудовлетворенности современной жизнью, через которое прошло большинство писателей предыдущего поколения. Он поздравляет себя с тем, что «родился именно теперь», и единственное, с чем он несогласен в идеологической политике империи, это — официальное преклонение перед прошлым и лозунг возрождения старинных

добродетелей: к брачному законодательству Августа Овидий относится с нескрываемой иронией. «Влюбленный поэт» выступает уже вне отрыва от современности, не на фоне сельской идиллии или мифа, а в обстановке светской жизни Рима и римской улицы. Это приводит к «снижению» жанра; идеализованная любовь элегии огрубляется или становится предметом иронической игры. В противоположность Тибуллу и Проперцию Овидий не претендует на изображение серьезного и глубокого чувства; он только «шутливый певец любовной неги», согласно его собственной характеристике в автобиографии.

Другое значительное отличие Овидия от его предшественников состоит в том, что Овидий переносит в поэзию принципы декламационного («реторического») стиля. Это выражается прежде всего в нескончаемых вариациях одной темы. Целая элегия (I, 9), величинной в 46 стихов, построена на «обыгрывании» мысли, что влюбленный представляет собой воина на службе у Амура; мысль дана в первой же строке (цитированной на стр. 403), а затем развернута в многочисленных сравнениях. Овидий нередко берет отдельный мотив, намеченный кем-либо из более ранних поэтов, и расширяет его помощью декламационной обработки до размеров большого стихотворения. Безнадежное «ненавижу и люблю» Катуллы получает шутливо-игровое развертывание, а «смерть воробья» того же Катуллы разбухает в большую элегию о скончавшемся попугае Коринны, построенную по всем правилам реторики и пародирующую пафос надгробных речей.

Декламационный стиль стал преобладающим в литературе периода империи, и творчество Овидия открывает в этом отношении новый этап развития римской поэзии. Но Овидий, при своем игровом отношении к литературному материалу, нисколько не чувствует себя в оппозиции к предшественникам; он широко использует их темы, мысли, даже выражения, расточает похвалы им всем, без различия направлений. Элегия, посвященная кончине Тибуллы (III, 9), — одно из лучших стихотворений сборника. Блестящий литературный талант Овидия дает себя знать уже в этих первых опытах. Изобретательность в вариациях, остроумие, тонкость отдельных психологических наблюдений, живые зарисовки быта — таковы литературные достоинства «Любовных стихотворений». К этому присоединяются исключительная легкость и гладкость стиха, в которых Овидий не знает себе равного среди римских поэтов. Вместе с тем сборнику свойственны недостатки, которые отличают и все последующее творчество поэта, — незначительность содержания, однообразие и отсутствие чувства меры, самовлюбленность автора, который, по словам Сенеки Старшего, «прекрасно знал свои недостатки, но любил их».

В своем следующем сборнике Овидий окончательно отказывается от износившейся маски «влюбленного поэта». «Героини» (иначе «Послания») представляют собой серию писем мифологических героинь к находящимся в разлуке с ними мужьям или возлюбленным. Овидий возвращается таким образом к любовно-мифологической элегии, но не в повествовательной форме, а в виде субъективного излияния влюбленных героинь; письмо является только формой для лирического монолога. Монолог мифологического персонажа, а также письмо были формами реторической декламации, но

для поэзии такие письма являлись новинкой. Пятнадцать писем от имени пятнадцати героинь дают Овидию возможность блеснуть искусством вариации. Все письма в сущности на одну тему: разлука, тоска, одиночество, муки ревности, горестные воспоминания о начале несчастной любви, мысли о смерти, мольба о возвращении, — каждое послание соткано из серии таких постоянно повторяющихся мотивов и вместе с тем индивидуализовано соответственно характеру персонажа и различию в условиях, создавших разлуку. Скромная Пенелопа и сжигаемая страстью Федра, сентиментальная Энона и мстительная Медея, насильственно разлученная Брисеида и покинутая Дидона по-разному переживают свои чувства.

Декламационный стиль, которому следует Овидий, создан был для словесного воплощения усложненной душевной борьбы и патетических конфликтов. В этой области поэт оказался большим мастером; как художественное раскрытие психологии любви, «Героини» представляют собой значительное литературное явление и пользуются заслуженной славой. Описательная и повествовательная сторона подчинены психологической задаче. Описание природы создают фон для настроения, а сюжетная сторона мифа излагается так, как она должна была представляться с точки зрения ревниво влюбленной героини. Материал свой Овидий черпает из разных источников. Он использует Гомера (Пенелопа, Брисеида), трагедию (Деянира, Медея, Федра), эллинистическую поэзию, Катулла (Ариадна), Вергилия (Дидона), памятники изобразительного искусства, но перерабатывает сюжеты по-своему; так, любовная драма Брисеиды сконструирована из ничтожных намеков гомеровского эпоса. По душевному облику фигуры Овидия очень далеки от величавых образов эпоса или трагедии; эти чувствительные «красавицы» почти всегда боязливы и беспомощны, и Дидона Овидия совершенно лишена, например, тех героических черт, которыми ее еще так недавно наделил Вергилий. Составительницы посланий владеют, конечно, всеми приемами декламационного искусства; мифологическая сфера служит только для того, чтобы вывести чувства более позднего времени за рамки быта и освободить от оттенка иронической фривольности, сопровождающей у Овидия картины современной жизни.

Сборник вызвал подражания; один из римских поэтов стал сразу же сочинять ответные письма адресатов «Посланий». Впоследствии к «Героиням» были присоединены еще три пары посланий, каждая из которых содержит письмо героя и ответ героини. За любовным объяснением Париса, где пущены в ход самые испытанные аргументы обольщения, следует ответ колеблющейся еще Елены, которая начинает в тонах оскорбленного достоинства, а кончает предложением вести дальнейшие переговоры через ее наперсниц. Другой вариант любовного объяснения мы находим в письмах Аконтия и Кидиппы, героев знаменитой элегической повести Каллимаха (стр. 216). Тема разлуки разработана в посланиях Геро и Леандра, также восходящих к эллинистическим источникам. Леандр каждую ночь переплывал через Геллеспонт для свидания с Геро, но в течение нескольких суток его задерживает буря. Письма осенены предчувствиями трагического финала — Леандр погибнет в волнах, его тело будет прибито к берегу Геро, и та бросится в море, обнимая труп своего жениха (ср. стр. 268). Парные послания отличаются не-

которым многословием, но по стилю настолько близки к Овидию, что его авторство не должно вызывать сомнений; составлены они, вероятно, значительно позже, чем основной сборник.

К периоду работы над «Героинями» относится недошедшая до нас трагедия «Медея», о которой античная критика отзывалась с чрезвычайной похвалой. «Медея» Овидия и (также несохранившийся) «Фиест» Вария (стр. 368) считались лучшими произведениями римской трагической поэзии.

Римской элегии изначально свойственна была претензия на «учительную» роль в сфере любви (стр. 402). Овидий делает из этого последовательный вывод и завершает свою деятельность певца любви «дидактическими» произведениями. Овидий и здесь шел собственным путем, развивая то, что имелось у предшественников лишь в зачаточных формах. «Наука любви» (*Ars amatoria*, 1 г. до н. э.—1 г. н. э.) представляет собой пародийно-дидактическую поэму в стиховой форме элегии (подлинные дидактические поэмы составлялись в гексаметрах). Как заправский составитель «руководства», Овидий прежде всего ссылается на свое знакомство с предметом и дает классификацию своей «науки». Она состоит из трех частей: явно пародируя риторические руководства, которые начинались с вопроса о «нахождении» (стр. 231), Овидий дает своей первой части тот же заголовок — «нахождение» предмета любви; вторая часть — как добиться любви, третья — как эту любовь удержать. Наставления даются сперва для мужчин (кн. 1—2), затем для женщин (кн. 3). Изложение нехитрой и однообразной «науки» оживлено эффектными сентенциями, мифологическими повествованиями, бытовыми сценками, но никогда не подымается над уровнем «шаловливой любви», временных связей между знатной молодежью и полупрофессиональными гетерами.

Ироническая наблюдательность Овидия и его пародийный талант находят для себя благодарнейший материал в «дидактической» трактовке именно этой сферы любовных отношений.

В том же шутивно-наставительном тоне составлена вторая «дидактическая» поэма уже на противоположную тему — «Лекарства от любви» (1—2 г. н. э.), средства помочь тому, чья любовь безнадежна. От третьей поэмы — о косметике — сохранилось только начало.

«Дидактическими» поэмами заканчивается первый период творчества Овидия. Он обращается к повествовательному жанру, в котором развращает свой блестящий талант рассказчика, обнаруживавшийся уже в мифологических отступлениях «Науки любви». Новая линия знаменует также переход к более серьезным, «ученым» темам. Мастер краткого, новеллистического повествования, Овидий избирает форму «каталогообразной» поэмы, объединяющей большое количество тематически близких между собою сказаний. Такого рода произведения нередко встречались в александрийской поэзии («Причины» Каллимаха, поэмы Эратосфена, Никандра и др.; стр. 228—229). Овидий одновременно работал над двумя ученоповествовательными поэмами каталогообразного типа: это — «Метаморфозы» («Превращения») и «Фасты» («Месяцеслов»).

Тема «превращения» занимает большое место в мифологии всех народов (ср. стр. 23). Имелись эти мифы в большом количестве и у греков; во многих случаях это были местные, малораспространенные сказания. Эллинистическая «ученая» поэзия занималась их собира-

нием. «Катастеризмы» Эратосфена (стр. 228), «Происхождение птиц», приписывавшееся некоему Бэю (Boios, или некоей Бэо, Boio), универсальные поэмы о всякого рода превращениях, составленные Никандром и Парфением, могут служить примерами таких мифологических сводов, послуживших тематическими образцами для Овидия. Рядом с ними имелись и прозаические своды, трактаты о мифологии, подававшие огромный материал сказаний в более или менее систематическом изложении.

«Метаморфозы» Овидия — поэма в тексаметрах, состоящая из 15 книг; в них собрано свыше двухсот сказаний, имеющих своим финалом превращение. Наименование «Метаморфозы» воспроизводит заглавие, данное Парфением. Овидий задумал не сборник сказаний, а связанное целое, «непрерывную поэму», в которой отдельные повествования были бы нанизаны на единую нить. Это — прежде всего хронологическая нить. Поэма движется от сотворения мира, которое является первым «превращением», превращением первозданного хаоса в космос, к историческим временам, вплоть до новейшей официально признанной «метаморфозы», «превращения» Юлия Цезаря в комету. Выдержать видимость хронологического расположения материала возможно было лишь в начале поэмы (сотворение мира, четыре века, потоп и т. д.) и в ее заключительных частях, со времени Троянской войны. Основная масса сказаний не была приурочена к определенному времени и не всегда содержала внутренние связи между отдельными преданиями. Требовалось большое искусство композиции, чтобы создать из этого разрозненного материала цельное повествование. Овидий прибегает к самым разнообразным приемам. Он то располагает сказания по циклам (аргосские мифы, фиванские, аргонавты, Геракл, Эней и его потомки), то объединяет сюжетно близкие или контрастные повествования, то, наконец, пользуется «рамочным» методом, вводя одно предание внутрь другого как рассказ кого-либо из действующих лиц или как описание изображений на памятниках искусства. Устанавливаемая таким образом связь преданий все же оказывается иногда чисто внешней. Но Овидий стремится именно к пестроте и разнообразию повествований. Проходящее через всю его деятельность искание вариаций сказывается и в замысле «Метаморфоз», в нанизывании огромной серии преданий с однотипным финалом. Наибольшие трудности в смысле вариирования представлял заключительный акт превращения, но и с этой задачей Овидий успешно справился. Основное внимание уделено, однако, не финалу, а подготавливающему его рассказу. Варируя рассказы по величине, подробности изложения, по тону и настроению, Овидий избегает однообразия и, щедро рассыпая огромное богатство красок, всегда остается живым и занимательным. С необычайной легкостью он чередует грустные и веселые картины, трогательные и ужасные, возвышенные и смешные. Любовь фигурирует в самых различных аспектах, хотя любовные темы являются далеко не единственными. Вслед за «Гекалой» Каллимаха Овидий описывает идиллическую жизнь бедной и благочестивой старой четы (Филемон и Бавкида), но не отказывается и от боевых сцен и дает скульптурно законченные картины сражений. В иных случаях он возвращается к декламационной технике своих предшествующих произведений и вкладывает в уста действующим лицам драматические монологи (Медея) и даже целые «словесные состязания» (спор Аякса и Одиссея об оружии Ахилла).

При всем этом разнообразии преобладает стиль короткого, напряженного и эмоционально окрашенного повествования. Миф превращается в изящную новеллу. Из огромного множества эффектно изложенных сказаний укажем несколько наиболее известных: к их числу принадлежит описание четырех веков, потопа, превращение Дафны в лавровое дерево (кн. I); миф о Фаязонтe, сыне Солнца, попросившем у отца его колесницу и чуть не сжегшем землю (кн. II), о Нарциссе, отвергшем любовь нимфы Эхо, но влюбившемся в свое собственное изображение (кн. III); новелла о несчастной любви Пирама и Фисбы, получившая огромное распространение в европейской литературе (кн. IV); сказание о Ниобе, гордившейся своими детьми и потерявшей их за высокомерную похвальбу (кн. VI), о ревнивой любви Кефала и Прокриды (кн. VII); несчастный полет Дедала и Икара, идиллия Филемона и Бавкиды (кн. VIII); сказание об Орфее и Эвридике, любовные мифы, рассказываемые Орфеем (кн. X), преданная любовь Кеика и Галькионы (кн. XI).

Мифологические образы претерпевают в «Метаморфозах» такое же «снижение», как и в «Героинях». Особенно заметно это в трактовке богов. Они организованы по-римски: на небе есть свои дворцы для мощных богов и места, где живет «плебс». Поведение божественных фигур вполне соответствует нравам римского галантного общества; сплетни и любовные приключения составляют их основное времяпрепровождение. Юпитер, наподобие супруга комедии, совершает свои проделки тайком от ревнивой жены и хорошо знает, что «величественность и любовь друг к другу не подходят».

В последних частях поэмы Овидий переходит от греческих сказаний к итальянским и римским. Заключительная книга содержит, между прочим, изложение учения Пифагора о переселении душ, своего рода философское обоснование «превращений».

Римским мифам специально посвящены «Фасты». Овидий поставил перед собой ту задачу, над которой в свое время начал работать Проперций, создание серии повествовательных элегий о преданиях и обрядах римского культа, как древнеримского, так и позднейшего, эллинизированного. Это произведение должно было быть проникнуто духом официальной идеологии, которую поэт прежде отвергал, и Овидий собирался посвятить его Августу. В качестве нити, связующей отдельные сказания, он избрал римский календарь (отсюда заглавие). Каждая книга посвящена отдельному месяцу и начинается с учено-грамматических толкований имени этого месяца. Следование порядку календаря нередко уводило автора в малознакомую ему астрономическую область, но позволяло, с другой стороны, включать мифы о происхождении созвездий. Основное содержание «Фастов» — сказания, связанные с римскими праздниками. Мифы греческого происхождения и итальянский фольклор чередуются здесь с рассказами из римской истории, как легендарной, так и более поздней, вплоть до событий современности. Особенно подчеркнуты дни, являющиеся памятными для императорского дома. В некоторых случаях сказания «Фастов» дублируют сюжеты «Метаморфоз»; на этих примерах отчетливо видно различие между изложением эпической поэмы и взволнованным, неровным стилем элегического повествования. Несмотря на желание прославлять старину, Овидию лучше всего удаются шуточные и любовные темы. Особенно известен рассказ о насилии, которое совершил сын последнего римского царя Тарквиния над цело-

мудренной Лукрецией; однако и здесь Лукреция изображена не как древнеримская матрона, а в стиле робких «героинь» овидиевской любовной поэзии. Для оживления ученого материала, почерпнутого из сочинений римских антикваров, Овидий прибегает к приемам Каллимаха (стр. 217): боги, Музы, наконец случайно встреченные собеседники дают автору необходимые ученые разъяснения.

Овидий уже почти закончил «Метаморфозы» и довел «Фасты» до середины изложения, когда в конце 8 г. н. э. Август сослал его на далекую окраину империи, на берег Черного моря, в город Томы (или Томис, современная Констанца). Причины ссылки остались неизвестными. Поэту вменялась в вину безнравственность «Науки любви», как произведения, направленного против основ семейной жизни, но к этому присоединилась другая, более конкретная и, повидимому, более важная причина, о которой Овидий неоднократно говорит в туманных выражениях. Из его намеков можно заключить, что он был очевидцем (будто бы случайным) некоего преступления, что преступление это не имело политического характера, но затрагивало лично Августа, что упоминание об этом преступлении было бы равносильно тому, чтобы растревлять раны императора. Исследователи указывают, что в том же 8 г. была сослана за развратную жизнь внучка Августа Юлия Младшая. Если Овидий был каким-либо образом замешан в этом деле, император мог поставить его поведение в связь с его литературной деятельностью, — но все это не больше, чем гипотеза.

Катастрофа, постигшая Овидия, была для него совершенной неожиданностью. В отчаянии он сжег рукопись «Метаморфоз», и если поэма сохранилась, то лишь благодаря копиям, имевшимся уже у его друзей. Содержанием его поэзии становятся теперь жалобы на судьбу и мольбы о возвращении в Рим. В пути, длившемся несколько месяцев, он составляет первую книгу «Скорбных стихотворений» (*Tristia*) в элегическом размере. Прекрасная элегия (I, 3) описывает последнюю ночь, проведенную в Риме; другие содержат рассказы о невзгодах пути, о бурном плавании, обращения к жене и друзьям, которых он даже не рискует называть по имени. Вскоре после прибытия в Томы написана вторая книга, большое, весьма льстивое послание к Августу, в котором Овидий оправдывает свою литературную деятельность, ссылаясь на примеры поэтов прошлого, свободно трактовавших любовные темы, и заверяет, что его поэзия являлась по большей части фикцией, ни в какой мере не отражавшей личную жизнь автора. Август остался непреклонным. Последующие три сборника «Скорбных стихотворений» (10—12 гг.) варьируют несколько основных тем, как то: жалоба на суровый климат Скифии, на неверность друзей, прославления преданной жены, признательность тем, у кого сохранились дружеские чувства к изгнаннику, просьба о заступничестве, о переводе в другое место ссылки, восхваления поэзии, как единственного утешения в печальной жизни. В заключительном стихотворении 4-й книги Овидий рассказывает свою автобиографию. Интересен отзыв Пушкина о *Tristia*: «Книга *Tristium*... выше, по нашему мнению, всех прочих сочинений Овидия (кроме «Превращений»). Героиды, элегии любовные и самая поэма *Ars amandi*, мнимая причина его изгнания, уступают элегиям понтийским. В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого

климата и чуждой земли, сколько живости в подробностях! И какая грусть о Риме! Какие трогательные жалобы!»<sup>1</sup>

В четырех книгах «Понтийских посланий» (12/13—16 гг.) Овидий уже называет своих адресатов. У него иногда появляются, особенно в более поздних письмах, сравнительно бодрые тона, он как бы освоился с обстановкой, принимает знаки почета от окружающих, составляет на местном гетском языке стихотворение в честь императорского семейства. Письмо (III, 2), в котором старик гет рассказывает предание об Оресте и Пиладе, послужило Пушкину образцом для рассказа старика цыгана о самом Овидии. Стилистически стихотворения эти становятся все более небрежными, и былой риторический блеск угасает.

К годам изгнания относятся и некоторые другие произведения — исполненный темных намеков памфлет «Ибис» с проклятиями по адресу какого-то неверного друга, начатая дидактическая поэма о рыбной ловле и ряд несохранившихся стихотворений. Есть предположение, что парные послания сборника «Героинь» составлены в эти же годы.

Незадолго перед смертью Августа (14 г.) у Овидия появились надежды на возвращение. Когда императором стал Тиберий, поэт пытался привлечь к себе внимание нового наследника престола, насколько причастного к литературе Германика. Он стал перерабатывать незаконченные «Фасты» с тем, чтобы посвятить их новому покровителю, но переработка не продвинулась дальше первой книги. В этом незаконченном виде (шесть книг, из которых первая во второй редакции) «Фасты» и были впоследствии изданы, уже после смерти поэта, который скончался в изгнании в 18 г. н. э.

Уступая многим из своих современников в глубине и оригинальности творчества, Овидий был замечательным мастером легкой формы. Античная критика признавала его высокую одаренность, но считала нужным отметить, что он «потакал своему дарованию вместо того, чтобы управлять им»; в читательских кругах он сразу женискал прочную популярность. Не уменьшилась она и в Средние века. «Метаморфозы» считались «языческой библией», своего рода источником премудрости, к которому составлялись аллегорические толкования; любовная поэзия «отличного доктора» (doctor egregius) Овидия вдохновляла латинизирующую лирику и провансальских трубадуров — автор «Любвных стихотворений» и «Науки любви» учил языку любви средневековую Европу. Подобно Вергилию, он был предметом легенды. Со времен Возрождения сюжеты Овидия подвергались бесчисленным переработкам: из них создавались новеллы, оперы, балеты. В русской литературе образ Овидия навеки связан с именем Пушкина, который любил сопоставлять свою ссылку на юг с ссылкой Овидия.

## 8. Тит Ливий

К классицистическому направлению, нашедшему наиболее полное выражение в «Энеиде», приближается по своим идеологическим и стилистическим установкам самый значительный прозаический памятник вре-

<sup>1</sup> Соч. Изд. Акад. Наук СССР, т. IX, ч. 1, Л., 1928, стр. 325.

мени Августа, исторический труд Тита Ливия (59 до н. э. — 17 н. э.).

Ливий вырос в староримских традициях. Город Патавий (современная Падуа), в котором историк родился и любил жить впоследствии, славился патриархальностью своих нравов. Во время борьбы между Цезарем и Помпеем граждане Патавия приняли сторону сената; эти республиканские симпатии Ливий сохранил в течение всей жизни. Он прославлял Помпея, положительно отзывался об убийцах Цезаря Кассии и Бруте и оставлял открытым вопрос, «от чего государство более бы выиграло, от рождения или нерождения Цезаря». Этот несколько захоластный республиканизм любителя старины не имел, однако, политической заостренности, и консервативно-религиозный уклон, принятый Августом, находил у Ливия полное сочувствие. Император, в свою очередь, благосклонно относился к работе историка, хотя и называл его «помпеянцем». Поклонник древнеримской «доблести» в сущности уже был человеком империи и не принимал личного участия в политической жизни.

В период республики историография была делом государственных деятелей, обладавших политическим и военным опытом. Ливий — историк-литератор.

Как литератор, он продолжал традиции Цицероновской прозы и отрицательно относился к римскому аттицизму, в частности к Саллюстию: в «послании к сыну» он рекомендовал чтение Цицерона и Демосфена как наилучших образцов прозаического стиля. Вслед за Цицероном Ливий выступал с работами философского и риторического характера, очень скоро забытыми. Литературная слава его основана на монументальном историческом произведении, к которому автор приступил в начале 30-х гг. до н. э. и над которым работал около сорока пяти лет, вплоть до самой смерти. Результатом этого труда явились 142 книги «От основания города», художественное изложение всей римской истории от ее мифических первоначал до 9 г. н. э.

Огромные размеры труда Ливия вызывали потребность в сокращенных изданиях. Уже в I в. стали появляться «извлечения», краткие перечни содержания отдельных книг; в период крушения античной культуры они оттеснили самый оригинал. От полного труда до нас дошла только четвертая часть — книги 1—10 (первая «декада»), доводящие повествование до третьей Самнитской войны (293 г.), и книги 21—45 (третья и четвертая «декады» и первая половина пятой), от начала второй Пунической войны (218 г.) до победы над Македонией (167 г.). Прочее известно по извлечениям, сохранившимся в разных видах и почти для всех книг.

Как научное произведение, история Ливия не стоит на высоте своей задачи. Ливий — повествователь, а не исследователь. Его труд строится как художественное переложение сообщений предшествующих историков, без самостоятельного привлечения документального материала. К случайному и некритическому подбору источников присоединяется недостаточная подготовка Ливия в военных и политических вопросах (отсюда некоторая стереотипность его батальных картин), нечеткость географических представлений. Наконец, по глубине осмысления исторических событий Ливий значительно уступает таким историкам как Фукидид, Полибий или даже Саллюстий.

Эллинистическая историография обычно выставляла игру капризной Тихи в качестве движущей силы истории (стр. 232).<sup>1</sup> Мирощущение римского патриота более активно: ход событий определяется у Ливия моральными качествами народа и его деятелей. Прошлое представляется ему совокупностью «примеров», хороших или дурных, указывающих, чему надлежит подражать и чего должно избегать. Во вступлении к своему труду Ливий приглашает читателя обратить особое внимание на «нравы», т. е. на моральный облик масс и отдельных деятелей в разные периоды римской истории. Высокие нравственные качества предков, их патриотизм и любовь к свободе, мужество и самоотверженность, благочестивый и скромный образ жизни обеспечили рост римского государства, порча нравов стала причиной гражданских смут — такова руководящая мысль истории Ливия. Историк-повествователь скуп на рассуждения, но все его изложение пронизано идеализацией римского народа и преклонением перед римским прошлым. «Римская доблесть» противопоставляется отрицательным качествам других народов, легкомыслию греков и галлов, вероломству карфагенян и этрусков. Любовное отношение к старине, которым согрета история Ливия, распространяется и на древние верования. Как мы уже видели (стр. 381—382), Ливий с этой точки зрения оправдывает введение мифологических сказаний в исторический труд. В другом месте, рассказывая о «чудесных знамениях», автор поясняет, что сам проникается «древним духом», когда описывает старину.

За исключением первой книги, посвященной царскому времени, Ливий сохраняет традиционное в римской «анналистике» погодное изложение событий; но обстоятельность погодной хроники сочетается у него с принципом художественной целостности отдельных повествований. Последовательно излагая год за годом римскую историю, Ливий разбивает события на серию коротких, законченных эпизодов; каждый такой эпизод составляет художественное единство, имеющее своих основных носителей действия, ясно расчлененное, не перегруженное излишними деталями. Описательный элемент не занимает у Ливия значительного места; основное внимание направлено на наглядное изображение человеческих поступков, в которых обнаруживаются моральные качества и душевные движения людей. Подобно эллинистическим историкам и их римским последователям, Ливий стремится к драматическому изложению, но в перипетиях внешнего действия он старается показать смену аффектов действующих лиц. Массы, например, почти всегда выступают у него во взволнованном состоянии. Характеристика исторических деятелей состоит в вырисовывании нескольких основных, доминирующих черт, способных произвести сильное впечатление на читателя. Все это вполне сочетается с художественными установками классицистического направления и близко напоминает стиль «Энеиды».

Патриотическими и художественными особенностями определяется и отбор и освещение материала. Ливий рассказывает о войнах, народных волнениях, о столкновениях в сенате и народном собрании.

<sup>1</sup> На этой же точке зрения стоит другой историк времени Августа, близко придерживавшийся эллинистических источников и сдержанно относящийся к внешним успехам «римского счастья», романизованный галл Трог Помпей; его всеобщая история (за вычетом римской) в 44 книгах дошла до нас в извлечении некоего Юстина.

Культура и быт прошлого, с их архаическими особенностями, не привлекают внимания повествователя, учено-антикварный материал дается лишь мимоходом.

Аннализтика последнего века республики изображала социальную борьбу древнего Рима в сильно модернизованных красках, перенося в прошлое партийные лозунги современности. Ливий доверчиво воспроизводит это тенденциозное изложение, но старается смягчить острые углы и, несмотря на свои явные аристократические симпатии и нелюбовь к «толпе», придает своему повествованию гораздо более благодушный характер.

Эмоциональный стиль рассказа поддерживается речами. Почитатель Демосфена и Цицерона придает, разумеется, большое значение этому необходимому в античности элементу художественной историографии. Речей у Ливия много, но все же они не заслоняют основной повествовательной стороны. Служат они для характеристики исторических персонажей, а также для разъяснения политических ситуаций и точек зрения той или иной общественной группировки. Составлены эти речи, конечно, самим Ливием; исторические деятели всех периодов не только разговаривают ливианским стилем, но и высказывают мысли и чувства, свойственные времени Августа. Кабинетное красноречие Ливия не лишено, однако, литературных достоинств: автор обладает даром убедительной аргументации и ораторским пафосом. По художественной силе речи не уступают повествованию, и они в немалой мере способствовали литературному успеху труда Ливия.

В области стиля Ливий следует принципу «обилия» речи, установленному Цицероном. Для исторических произведений Цицерон выставлял требование мягкой и равномерной текучести изложения. Ливий так и поступает; не гонясь за эффектами «декламационной» манеры, он обстоятельно развертывает свои мысли в длинных, порой даже чрезмерно длинных периодах.

Первые книги, посвященные древнему Риму, слегка окрашены архаизирующим языковым колоритом. Литературный противник Ливия из аттикистического лагеря, Асиний Поллион, находил в его языке элементы провинциализма; суждения других античных критиков более благосклонны: Квинтилиан, например, прославляет «сверкающую чистоту» и «млечную патоку» Ливия и сопоставляет его с Геродотом.

Ливий еще при жизни стал литературной знаменитостью. Его история вытеснила произведения почти всех прежних анналистов и сделалась основным источником сведений о республиканском периоде.

Прославитель древнего Рима оставался непререкаемым авторитетом и для гуманистов. Данте говорил о «Ливии, который не заблуждается».

Еще Макиавелли (1465—1527) в «Рассуждениях о первой декаде Тита Ливия» с полным доверием повторял легенды, передаваемые римским историком; начиная с конца XVII в., историческая критика стала открывать научные недостатки труда Ливия, но он еще долго оставался образцом художественной историографии. Величавые образы деятелей римской республики, вошедшие в новоевропейскую литературу, основаны на биографиях Плутарха (стр. 245) и на истории Ливия.

## ГЛАВА II

## СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РИМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## 1. Римское общество и культура I в. н. э.

Структура империи, созданной Августом («принципат»), продержалась свыше 200 лет после смерти своего основателя, вплоть до кризиса III в. Военная диктатура оказалась единственной государственной формой, в которой античное общество, разъедаемое противоречиями рабства, могло продолжать свое существование после распада полисной системы. Уже при непосредственных преемниках Августа фактическая власть императора значительно увеличилась, но никто не помышлял о возвращении к республиканскому строю. Оппозицию вызывали только попытки некоторых императоров перейти к откровенной деспотии; лозунг «возвращения свободы», который выбрасывался при этом оппозиционными кругами из сенатской аристократии, не затрагивал, однако, самого принципа военной диктатуры императоров и сводился к вопросу смягчения ее форм и методов.

«Материальной опорой правительства, — пишет Энгельс о римской империи, — было войско, гораздо более похожее уже на армию ландскнехтов, чем на староримское крестьянское войско, а опорой моральной — всеобщее убеждение, что из этого положения нет выхода, что если не тот или другой император, то все же основанная на военном господстве императорская власть является неотвратимой необходимостью».<sup>1</sup>

Правление первых императоров из династии родственников Августа, Юлиев и Клавдиев (Тиберий, 14—37; Гай Калигула, 37—41; Клавдий, 41—54; Нерон, 54—68), проходило в обстановке дворцовых интриг и кровавых преследований, воздвигавшихся императорами против сенатской оппозиции; участие в дворцовых интригах принимала также армия, особенно в лице императорской гвардии «преторианцев». Ко времени династии Флавиев (Веспасиан, 69—79; Тит, 79—81; Домициан, 81—96) старая римская аристократия уже сломлена; сенат пополнен представителями италийской и провинциальной знати, выходцами из которой обычно являются отныне и сами императоры, армия реорганизована по более строгому классовому принципу. Согласие между императором и сенатом, прерванное было возобновлением деспотических тенденций при Домициане, надолго восстанавливается со времен правления Нервы (96—98) и Траяна (98—117), которым удалось, по выражению историка Тацита, «совместить принципат со свободой» (термин «свобода» надлежит понимать в указанном выше смысле: фактическая власть императора при Траяне еще более усилилась по сравнению с его предшественниками). Брожение низов, разумеется, не прекращалось, но редко принимало открытые формы, и только восстания покоренных народов время от времени нарушали «внутренний мир» империи.

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, М., 1935, стр. 606.

С точки зрения внешнего блеска, I в. н. э. представляется периодом наивысшего расцвета римского государства. Был сделан ряд новых территориальных приобретений. Риму отныне принадлежат земли на Рейне и на Дунае, Британия, все северное побережье Африки. Италия остается в это время центром средиземноморской торговли и сохраняет свое экономическое первенство; со всех сторон империи в Рим стекаются продукты, деньги, рабы, культурные силы. Положив конец былой хищнической эксплуатации провинций со стороны откупщиков и ежегодно сменяющихся республиканских магистратов, империя установила достаточно тягостную для провинциалов систематическую эксплуатацию с помощью императорских чиновников, взимавших налоги и поставки натурой для Рима; и все же экономическое состояние провинций стало улучшаться. Отлично налаженная система дорог связывает центр с отдаленными уголками державы. Торговые сношения поддерживаются даже с такими далекими странами, как Индия и Китай, из которых в Италию поступают предметы роскоши, драгоценные камни, шелк. Для Рима это, правда, только пассивная торговля, но с западными провинциями Италия, главным образом ее северная часть, ведет активную торговлю, экспортируя вино, оливковое масло, промышленные изделия. Огромные средства, поступающие в императорскую казну, дают возможность развернуть обширную строительную деятельность; неоднократные пожары Рима, в особенности большой пожар 64 г., послужили добавочным стимулом для пышных строительных работ.

Однако при всей видимости нового расцвета очень скоро стали появляться симптомы наступающего разложения рабовладельческой системы. С точки зрения процессов, отразившихся на развитии римской литературы, нас интересует здесь главным образом положение Италии, но именно в Италии резче всего обнаруживаются признаки хозяйственного упадка. Поглощение мелких хозяйств крупными, тревожившее римских государственных деятелей со времен Гракхов, не прекратилось и в период империи. Раздача земель ветеранам Цезаря и Августа и другие мероприятия по поддержке мелких собственников лишь замедляли, но не приостанавливали концентрации землевладения. Результатом этого процесса были дальнейшее обезлюждение сельских местностей (особенно в средней и южной Италии) и рост паразитических элементов в больших городах. С другой стороны, подневольный труд рабов в обширных и разбросанных латифундиях уже не мог сопровождаться постоянным контролем хозяина и становился невыгодным во всех тех отраслях сельского хозяйства, которые требовали сколько-нибудь внимательного ухода и бережного отношения к инвентарю. Пахотные земли оставались необработанными или отдавались под пастбища.

В трактатах по сельскому хозяйству появляются указания на недостаточную производительность рабского труда. Ее старались повысить смягчением положения рабов, переводом их в полусвободное состояние, дававшее возможность самостоятельного хозяйствования. Рядом с этим распространяется отдача мелких участков в аренду свободным гражданам; эти мелкие арендаторы, колонны, нередко попадали затем в фактическую зависимость от хозяина поместья. Таким образом, с двух сторон создавался новый класс полузависимых земледельцев; колонны являлись «предшественниками средневековых кре-

постных». <sup>1</sup> В I в. колонатные отношения еще только намечаются, но самый факт свидетельствует о том, что рабовладельческая система уже достигла предела своих хозяйственных возможностей.

Не менее значительные последствия имело другое обстоятельство. Италия оказывалась недостаточной социальной базой для поддержки императорской власти. Уже в середине I в. императоры считали необходимым расширить гражданские права провинциалов. Особенно резко проявилась слабость Италии во время смут, последовавших за гибелью Нерона (68—69). С этого времени начинается широкое привлечение провинциалов в армию, а верхушка провинциальной знати проникает в сенат. С ростом удельного веса провинций, сперва западных, хозяйственно и культурно тяготеющих к Италии, а затем и восточных, устраняются искусственно воздвигавшиеся преграды для их экономического развития; провинции становились хозяйственно более самостоятельными, внутренний обмен между отдельными областями империи ослабевал, а это подрывало благосостояние Италии, как центра средиземноморской торговли. Особенно заметным становится возвышение провинций во II в.; со времен Адриана (117—138) Италия уже теряет свое хозяйственное первенство. Эксплуатация «чужеземцев», не-граждан, всегда являлась второй основой рабовладельческой системы наряду с эксплуатацией рабов. Обе эти основы начали рушиться.

«У греков и римлян неравенства людей играли гораздо большую роль, чем какое бы то ни было равенство. Древним показалась бы безумием мысль о том, что греки и варвары, свободные и рабы, граждане и клиенты, римские граждане и римские подданные (употребляя последнее слово в широком смысле) могут претендовать на одинаковое политическое значение. Во время Римской империи все эти различия постепенно исчезли, за исключением различия между свободными и рабами; вместе с тем возникло, по крайней мере для свободных, то равенство частных лиц, на основе которого развилось римское право, наиболее совершенная, насколько мы знаем, форма права, покоящегося на частной собственности». <sup>2</sup>

Это уничтожение старинных гражданских неравенств сочеталось, однако, с углублением имущественных различий и полным политическим бесправием всего населения. «Население все больше и больше разделялось на три класса, составлявшихся из самых разнообразных элементов и национальностей: богачи, среди которых было немало вольноотпущенных рабов (см. Петроний), крупных землевладельцев, ростовщиков, или то и другое вместе, вроде дяди христианства Се-неки; неимущие свободные — в Риме их кормило и увеселяло государство, в провинциях же им предоставлялось самим заботиться о себе; наконец, огромная масса рабов. По отношению к государству, т. е. к императору, оба первых класса были почти так же бесправны, как и рабы по отношению к своим господам. Особенно в период от Тиберия до Нерона стало обычным явлением, что богатых римлян приговаривали к смерти для того, чтобы захватывать их состояние». <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. XVI, 1, 1937, стр. 126.

<sup>2</sup> Фр. Энгельс. Анти-Дюринг. Соч., т. XIV, 1931, стр. 103—104.

<sup>3</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 606.

Изменился и состав общественной верхушки. Старый нобилитет «вымирал»; его гибель была ускорена кровавыми преследованиями, которые воздвигались при некоторых императорах против сенатской аристократии. Место прежней аристократии занимали новые сенаторские фамилии, набравшиеся из знати италийских городов и из провинций. Земельных магнатов и крупных богачей в этой среде было все же немного. Концентрация землевладения, императорские конфискации и исчезновение былых легких способов обогащения с помощью разграбления провинций приводили к обеднению верхушечного сословия. То же имело место в отношении второго привилегированного сословия, всадничества, которое переродилось в императорское чиновничество и в еще более значительной мере пополнялось провинциалами. Характерным явлением императорского Рима становится значительное развитие так называемой *клиентелы*: малоимущие люди, по происхождению иногда принадлежащие даже к верхушечным сословиям, поступают в свиту влиятельного или богатого человека, становятся его «клиентами». Клиенты бывали разных категорий. Низшая и количественно наиболее многочисленная обязана была за ничтожное вознаграждение являться каждое утро и «приветствовать» патрона, а затем сопровождать его при публичных выступлениях. Значительные богатства скоплялись зато в другой прослойке, у коммерческих и финансовых дельцов, нередко выходивших из среды вольноотпущенников. С образами клиента и богача-вольноотпущенника мы не раз встретимся в римской литературе рассматриваемого нами периода.

Экономический упадок Италии еще только надвигался в I в.; общественный и моральный упадок римского общества уже был налицо. Как указывает Энгельс, «всеобщему бесправию и утере надежды на возможность лучших порядков соответствовала всеобщая апатия и деморализация. Немногие остававшиеся еще в живых староримляне патрицианской складки и патрицианского образа мыслей были устранены или вымерли; их последним представителем был Тацит. Остальные были рады, если могли держаться совершенно в стороне от общественной жизни. Их существование заполнялось наживой, наслаждением богатством, частными сплетнями, частными интригами».<sup>1</sup> Паразитические массы столицы требовали, согласно известному выражению сатирика Ювенала, только «хлеба и зрелищ», и империя считала одной из существенных своих задач удовлетворение обоих этих требований. В ожесточенной борьбе «партий», на которые делились любители цирковых игр (т. е. состязаний колесниц), в зрелищах амфитеатра (бой зверей, игры гладиаторов) власть создавала канал для безопасного отвода страстей населения. Раблепство, откровенная погоня за материальными благами, ослабление социальных чувств, непрочность семейных связей, безбрачие и падение рождаемости — характерные черты римского общества I в. Аккуратный, добросовестный чиновник — наилучший общественный тип, выработанный императорским режимом.

Во всех областях идеологии заметно понижение идейного уровня. Наука переживает в это время упадок и в греческих странах (стр. 238); тем более ослабевает научная мысль в Риме, где она никогда не

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч. т. XV, 1935, стр. 606.

была ни сильна, ни самостоятельна. Обширная энциклопедия естествознания (*Naturalis historia* — «Естественная история» — в 37 книгах), составленная Плинием Старшим (23/24—79), представляет собой некритическую компиляцию из огромного количества книг, прочитанных неутомимым автором. В «Естественно-научных вопросах» (*Quaestiones naturales*) Сенеки исследование природы рассматривается как орудие богопознания, и изложение сдобрено большим количеством моралистических рассуждений: между тем оба названных сочинения являются наиболее значительными естественно-научными произведениями в римской письменности, из которых средневековый Запад впоследствии черпал свои знания о природе.

Различные формы «ведовства» (ср. стр. 237) пользуются почти всеобщим признанием, и поэзия I в. полна описаний «магических» актов. Уже к самому началу рассматриваемого нами периода относится дидактическая поэма об астрологии, принадлежащая некоему Манилию; автор посвятил свое произведение императору Тиберию, который сам увлекался астрологическим «искусством халдеев». Не меньшей популярностью пользовались восточные культы и мистерии, «открывавшие» посвященным тайны потустороннего мира и сулившие загробное блаженство; культы эти начинают получать государственное признание, наряду с традиционной религией и официальным культом императоров, и становятся наиболее активными факторами в религиозной жизни Рима, особенно среди женщин и в низших слоях римского общества. Философия не только не боролась с суевериями, но даже поощряла их. Стоицизм не в малой мере обязан был своей распространенностью заигрыванию с «ведовством» и религией. Еще более резко выраженный религиозный характер имел новопифагореизм. Римские философы все более отходили от теоретических вопросов, ограничивая себя областью практической морали, а здесь различия между системами, в частности между Сторей и учением Эпикура, почти стирались. В период борьбы императоров с сенатом стойко-эпикурейский идеал твердости духа и готовности пренебречь жизненными благами имел оппозиционный привкус и служил философией пассивного сопротивления для римской аристократии; власть в это время подозрительно относилась к философам. Позже, когда установилось согласие между императорами и сенатом, философы превратились в апологетов империи и вырабатывали теорию «истинного» монарха, слуги государства. Моральная проповедь философов, однако, часто дискредитировалась недостойным образом жизни самих моралистов.

Небывалого еще расцвета достигает зато риторическое образование. Риторическое обучение давало своим питомцам тот небогатый запас идей, в котором нуждалась бессодержательная и поверхностная культура верхов империи, и научала искусству изящно излагать банальные мысли. Во всей западной части империи, для которой языком культуры был латинский язык (в отличие от эллинизованного Востока), устанавливался, с помощью латинской риторической школы, некий единый культурный уровень; на этот уровень были рассчитаны многочисленные компиляции, руководства, справочники, составлявшиеся по всем областям античного знания. Самостоятельную исследовательскую работу мы находим только в области филологии, обслуживавшей потребности школы в издании и комментировании классиков римской литературы, кое-где в сфере

технических дисциплин и, наконец, в юриспруденции. Юристы, по словам Энгельса, «были в восторге от новых порядков, потому что сглаживание всех сословных различий позволяло им разработать во всю ширь свое излюбленное частное право; зато они и составили для императоров самое гнусное государственное право, какое когда-либо существовало».<sup>1</sup>

Для искусства характерно сочетание внешнего блеска с оскудением внутреннего содержания. Создаются грандиозные архитектурные сооружения, огромные триумфальные колонны и арки, колоссальные статуи, вроде более чем тридцатиметровой статуи Нерона, изображавшей его с атрибутами бога солнца. Обычным становится стремление к чувственным эффектам, нагромождение деталей, обилие ярких красок, перегруженность орнаментом, театрально-фантастическая пышность. Гармоническое соотношение между целым и его частями, свойственное классическому стилю, при этом теряется, и ослабевает сила художественного обобщения. В некоторых отношениях искусство империи все же являет прогресс по сравнению с предшествующими периодами. Наблюдается это особенно в сфере изображения единичного. Живописный и скульптурный портрет достигает небывалой еще степени индивидуальной выразительности. Большой жизненностью отличаются также некоторые сценки из повседневного быта; внимание художника все чаще устремляется на предметы неодушевленной природы, на ландшафт, на изображение животных. Уединенная скалистая местность, приморский пейзаж, вила, сад принадлежат к числу любимых тем в искусстве I в. С патетической возбужденностью чередуется, таким образом, уютный покой. Все это тем более интересно для нас, что представляет многочисленные аналогии к процессам, происходящим в литературе.

Период от смерти Августа (14 г.) до конца правления Траяна (117 г.) принято называть «серебряным веком римской литературы». Средоточием ее остается город Рим, культурный центр всей империи, диктующий свои вкусы даже греческому миру. Он уже не чувствует себя отставшим по сравнению с Грецией, и римская литература опирается преимущественно на местную римскую традицию, освобождаясь от непосредственных греческих влияний.

Перемены, наступившие в общественной жизни Рима после установления империи, сказались прежде всего на удельном весе политической тематики в литературе. Политическая тема теряет то значение, которое она имела в последний век республики и во времена Августа, и почти совсем замирает по окончании борьбы между императорами и сенатом, превращаясь в льстивое прославление «деяний» принцепса. Литература империи стремится к мощным взлетам и возвышенному пафосу, но, при отсутствии сколько-нибудь нового и значительного содержания, это приводит лишь к господству риторически-декламационного стиля. Риторика, проникшая в поэзию уже в Августовское время (Овидий и его круг), захлестывает все области литературы, в первую очередь литературу высокого стиля. Произведения этой литературы в большинстве случаев далеки от актуальных вопросов и уходят в область фантастики; они представляются ходульными на наш современный вкус и исполненными ложного пафоса — результат противоречия между возвышенной позой героев и объек-

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 607.

тивной незначительностью их целей. Как и в изобразительном искусстве, заметна перегруженность патетическими сценами; самые произведения составлялись больше в расчете на декламационное исполнение отдельных эффектных частей, чем на художественную действенность целого.

Особо следует отметить декламационный характер драмы. Театр в это время почти совершенно отрывается от литературы. В нем господствует погоня за зрелищной пышностью и чувственной выразительностью игры; театральное представление иногда впитывает в себя элементы кровавого зрелища амфитеатра, допуская на сцене действительное убийство, распятие, сжигание или раздиранье зверьми. Основные театральные жанры — мим, ателлана, пантомим (балет); серьезная драма, как сценический жанр, отмирает и становится чисто литературным жанром, предназначенным для чтения, а не для игры.

С другой стороны, растущая бессодержательность общественной жизни переключала литературный интерес в двояком направлении — на тематику частной жизни и на внутренний мир отдельного человека. Бытовые картины, случаи из частной жизни, описания вилл, пиров, зрелищ, литературных состязаний занимают большое место в римской литературе I в.; во всей истории античного общества трудно указать период, который был бы столь хорошо известен нам с бытовой стороны, как время Римской империи, в особенности ранней империи I—II вв. Показательно в этом отношении изменение содержания писем. Письма Цицерона — исторический источник первостепенной важности, письма Плиния Младшего, занимавшего видные государственные посты в начале II в., дают гораздо больше материала по культуре и быту, чем для политической истории. Литературные жанры, фиксирующие детали быта в идеализированной или сатирически-обличительной форме, переживают теперь пору своего наивысшего подъема; выбрасывается даже лозунг неприкрашенно-правдивого изображения жизни, и литература обнажает с натуралистической откровенностью изнанку римского общества. На более высокую ступень подымается литература империи (как греческая, стр. 244, так и римская) также в смысле искусства литературного портрета, яркой индивидуальной характеристики, способности к самонаблюдению и анализу переживаний. Но античная литература достигает этого искусства уже на этапе начинающегося разложения рабовладельческого общества, когда самая внутренняя жизнь личности или бледнеет, или окрашивается в религиозные тона, а бытовые зарисовки римских писателей раскрывают перед нами картину класса, лишнего будущего, цепко держащегося за материальные блага и за преимущества паразитического существования, но неспособного к творчеству новых культурных ценностей.

Поэтому, несмотря на отмеченные прогрессивные моменты, уровень римской литературы понижается, и отдельные блестящие исключения не меняют общей картины. Очень велик зато количественный рост литературы. Дилетантизм, рост которого приходилось отмечать уже при Августе (стр. 366), продолжает захватывать все более широкие круги римской верхушки. Почти все императоры выступали с литературными произведениями в стихах и в прозе; тем более искало убежища в литературе честолюбие знати, не находившее удовлетворения в ограниченных возможностях государственной деятельности; даже крупные должностные лица считали, что их литературные досуги

более достойны славы в потомстве, чем их служба императору. Публичные чтения («рецитации») привлекали обширную аудиторию и многочисленных участников. К рецитациям присоединялись официальные «состязания», устраивавшиеся императорами. Систематического поощрения литературе империя, однако, не оказывала, и положение профессионального писателя, не имевшего собственных доходов, часто бывало очень затруднительным.

К характерным особенностям «серебряного века» принадлежит, наконец, появление большого количества провинциалов в среде литературных деятелей. В частности Испания, старейшая и культурно наиболее выросшая из романизованных западных провинций, дала целый ряд значительных писателей (Сенека, Лукан, Квинтилиан, Марциал и др.).

Внутри «серебряного века» можно различить два периода:

1) время Юлиев и Клавдиев, период наиболее острой борьбы императоров с сенатской оппозицией, — расцвет декламационно-реторического стиля;

2) правление Флавиев, Нервы и Траяна — период классицистической реакции.

## 2. «Новый» стиль. Сенека

Стиль, создавшийся «декламаторами» времени Августа (стр. 367), получил наибольшее распространение в середине I в., при Клавдии и Нероне. Писатели I в. называют его «новым», «современным» стилем в отличие от «старинного» стиля Цицерона и его последователей. Длинные речи Цицерона, его философские рассуждения, строго уравновешенные периоды казались теперь вялыми и скучными. Лозунги нового направления — «страстность», «стремительность», «порывность».

Литературные традиции «азианизма» нашли благодарную почву в Риме начала I в., с его жаждой блеска, стремлением к гордой позе и погоней за чувственно-яркими впечатлениями. Непокойная общественная атмосфера периода от Тиберия до Нерона еще более усиливала эту тягу к аффектации. Декламационный стиль разворачивался в коротких точеных фразах с неожиданными ходами мысли (так называемых «сентенциях»), в нагнетении метафор, в не всегда естественных со смысловой стороны, но приятных для слуха словосочетаниях. Стирание границ между поэзией и прозой, проникновение в прозу поэтических средств выражения, а ораторских в поэзию — одна из важнейших особенностей литературы всего «серебряного века». Сторонники нового стиля видели свои достижения в «остроумной краткости сентенций», в «блеске описаний», в «изысканном и поэтическом убранстве», в «веселой красоте» речи.

В «Диалоге об ораторах» Тацита (стр. 468) защитник «современного» красноречия Агр. порицает Цицерона за то, что тот «медлителен в приступах, длинен в рассказах, не знает меры в отступлениях, медленно движется, редко воодушевляется, — немногие периоды оканчиваются искусно и с некоторым блеском». «В этих речах, — продолжает Агр., — словно в неотделанном еще здании, стены крепки и прочны, но недостаточно отполированы и недостаточно блестят. Я же хочу, чтоб оратор, как богатый и роскошно живущий хозяин, не только

жил под кровом, который бы защищал его от дождя и ветра, но и который бы веселил взор и глаза, чтоб кров этот не только был снабжен утварью, служащею для необходимых потребностей, но чтобы в убранстве его было золото и драгоценные камни, — предметы, которые было бы приятно взять в руки и на которые не один раз можно было бы полюбоваться».

Лучший мастер «нового» стиля в середине I в. — Луций Анней Сенека (родился за несколько лет до нашей эры, умер в 65 г. н. э.). Средний из трех сыновей Сенеки Старшего (стр. 367), Луций Анней Сенека родился в Испании, в городе Кордубе (современный Кордова), но вырос в Риме. Он получил образование в духе новой реторики и расширил его философскими занятиями. Неопифагореец Сотион, проповедник вегетарианства, стоик Аттал, учивший бедной и воздержной жизни, декламатор Фабиан, последователь школы Секстия (стр. 365), были философскими учителями молодого Сенеки. Лишь увещания отца удержали его от увлечения вегетарианством, которое во времена подозрительного Тиберия рассматривалось как «чужеземное суеверие» и как признак неблагонамеренного образа мыслей. В 30-х гг. Сенека занимался адвокатской деятельностью и, получив должность квестора, попал в сенат. Успехи его как судебного оратора возбудили ярость императора Калигулы, который не выносил чужой славы. Калигула приказал было убить Сенеку и смягчился только тогда, когда его заверили, что болезненный Сенека и так скоро умрет. В начале правления Клавдия Сенека по интригам жены императора Мессалины был сослан в пустынную Корсику (41 г.), где провел восемь лет, занимаясь литературой и философией. При жизни Мессалины все хлопоты о возвращении оставались безрезультатными; не помогло и льстивое «утешительное» письмо к влиятельному вольноотпущеннику Клавдия Полибию по случаю смерти брата Полибия (около 44 г.). Зато вторая жена Клавдия, Агриппина, вернула Сенеку из изгнания, добилась для него должности претора (49 г.) и поручила ему воспитание своего сына от первого брака, будущего императора Нерона. Со вступлением Нерона на престол (54 г.) Сенека был осыпан богатствами и почестями. Вместе с начальником преторианцев Бурром он был фактическим руководителем империи в первые годы правления Нерона. Это время, ознаменованное некоторым ослаблением деспотического режима, вошло в римскую историографию, как счастливое «пятилетие Нерона»; в адресованном молодому императору трактате «О милосердии» (55—56 гг.) развиваются мысли о значении милосердия для единодержавного правителя. В 56 г. Сенека получил консульство. Личное поведение Сенеки в годы, когда он находился у власти, вызывало, однако, серьезные нарекания. Указывали, что «мудрец» за короткий срок нажил огромное состояние в 300 миллионов сестерциев (= 15 миллионам золотых рублей), что он гоняется за наследствами и ведет ростовщические операции. Ответом Сенеки на эти обвинения служит трактат «О счастливой жизни» (58—59 гг.), в котором разбирается вопрос об отношении философа к богатству; к этой же теме он возвращается впоследствии в трактате «О благодеяниях». Другим источником нареканий были активное участие Сенеки в дворцовых интригах и его потворство испорченным склонностям Нерона. Когда по приказанию Нерона была умерщвлена его мать Агриппина, Сенека составил для императора послание сенату со всяческими обвинениями

по адресу убитой (59 г.). В последующие годы влияние Сенеки на Нерона ослабевает и совершенно падает после смерти Бурра (62 г.).

С этого времени он держался по возможности вдали от двора и погрузился в интенсивную литературную деятельность, но положение его становилось все более трудным из-за возраставшей ненависти Нерона. В 65 г. нашелся удобный предлог для расправы с Сенекой: в связи с раскрытием так называемого заговора Писона он получил приказ императора окончить жизнь самоубийством. По рассказу Тацита, Сенека выполнил это с полной твердостью духа и большим достоинством.

Противоречия между учением Сенеки и его образом жизни, бросавшиеся в глаза современникам, вполне оправдывают резкий отзыв Энгельса: «Этот стойкий, проповедывавший добродетель и воздержание, был первым интриганом при дворе Нерона, причем дело не обходилось без пресмыкательства; он добивался от Нерона подарков деньгами, именьями, садами, дворцами и, проповедуя бедность евангельского Лазаря, сам-то в действительности был богачом из той же притчи. Только когда Нерон собрался схватить его за горло, он попросил императора взять у него обратно все подарки, так как с него достаточно его философии».<sup>1</sup>

Многочисленные произведения Сенеки сохранились далеко не полностью. Дошедшее до нас литературное наследие его распадается на две части: произведения философские [«Моральные письма к Луцилию», 63—64 гг.; «Естественнонаучные вопросы», 62—63 гг. (ср. стр. 427) и ряд небольших трактатов на моральные темы] и произведения поэтические (эпиграммы, сатира «Отыквление» и трагедии).

Философские взгляды Сенеки не отличаются ни последовательностью, ни постоянством. Размышления его сосредоточены вокруг вопросов душевной жизни и практической морали. Философия — лекарство для души; познание природы интересует Сенеку преимущественно с религиозно-этической стороны, как средство для познания слитого с природой божества («что есть бог? душа вселенной») и для очищения души от ложных страхов, а в логических исследованиях он видит лишь бесплодное умствование. Пренебрежение к теоретической стороне философии имеет своим следствием колебания в важнейших вопросах и принципиальный эклектизм. Причисляя себя к последователям Стои, Сенека не считает необходимым строго придерживаться определенного направления и многое заимствует у антагониста Стои, Эпикура. Эпикуреизм привлекает к себе опального вельможу тем, что дает теоретическое обоснование ухода в частную жизнь (трактаты «О душевном покое» и «О досуге»). Как и весь господствующий класс Рима, Сенека не представляет себе реальной возможности иного государственного строя, кроме империи. День, когда римляне перестанут повиноваться императору, будет, по его мнению, концом римского владычества над народами.

Не имея возможности активно бороться с императорским произволом, римские аристократы искали внутренних сил для пассивного сопротивления, и ответом на эти вопросы служит учение Сенеки.

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 607.

Задача его философии — научить жить и научить умереть, дать внутреннюю независимость и душевный покой при сохранении форм жизни, привычных для римской верхушки. Теоретически Сенека признает всех людей равными: «Они — рабы. Нет — люди! Они — рабы. Нет — товарищи! Они — рабы. Нет — скромные друзья!» В действительности, однако, его проповеди обращены только к высшим кругам рабовладельческого общества, и только для них пригодны те практические советы, которые он дает. «Толпы» Сенека не любит и избегает ее. Приспосабливая моральное учение Стои к потребностям римской аристократии, он многое смягчает и часто рекомендует компромиссы. Особенно характерно отношение его к богатству. Сенека восхваляет простоту нравов и скромные радости бедняка и не щадит красок при описании пресыщенности богачей. Должно, конечно, пренебрегать богатством, но пренебрежение это состоит, по Сенеке, не в том, чтобы отказываться от богатства или не стремиться к нему, а только в том, чтобы уметь отказаться от него и не страдать при его потере. Мудрец «не любит богатства, но предпочитает его. Не отдает ему своей души, но принимает в свой дом. Обладает им, но не становится его рабом». Более того, только при обладании богатством можно проявить истинное пренебрежение к нему. На компромиссы приходится идти мудрецу и в отношениях с властью и имущими. Чтобы смягчить кричащее противоречие между моральными принципами и их осуществлением, Сенека вынужден или ссылаться на слабость человеческой природы, на всеобщую греховность, или прикрываться гордой позой. Последнее прибежище пассивного сопротивления — смерть, и смерть — одна из постоянных тем Сенеки. Идеальной фигурой является для него любимый герой аристократической оппозиции, Катон Младший, избравший добровольную смерть в момент поражения республики, и это несмотря на то, что Сенека отнюдь не разделяет политических убеждений Катона. Вся жизнь должна быть подготовкой к смерти: «дурно живет тот, кто не умеет хорошо умереть». Ради этого надо учиться переносить труды, опасности, лишения, муки, ради этого жизнь должна быть «войной», «сопротивлением», борьбой со страстями, слабостями и искушениями; и героическая поза гладиатора нередко служит у Сенеки иллюстрацией философского идеала жизни.

На новизну философского содержания учение Сенеки не претендует. «Лекарства для души найдены древними; наше дело решить, как и когда их следует употреблять». При склонности Сенеки к компромиссам, практическая приложимость моральных теорий оказывается зависящей от обстановки и от возможностей отдельного человека в его нравственном становлении. Эта установка приводит к более углубленному анализу индивидуальных душевных состояний, каждый раз требующих специфического «лечения». Момент руководства индивидуальной совестью занимает большое место в моральном учении Сенеки, и оно нередко разворачивается как интимная беседа двух душ. Личный тон, который мы находили уже у Горация (стр. 388, 397), становится еще более заметным в произведениях Сенеки. Сознательное отношение к душевной жизни, собственной и чужой, подымается у него на более высокую ступень, несмотря на то, что отвлеченный образ мудреца и отвлеченные представления о психологии продолжают оставаться идеальным масштабом для классификации и оценки душевных состояний.

Лучшее произведение Сенеки, содержащее, вместе с тем, наиболее полное изложение его взглядов, — сборник «Моральных писем к Луцилию» (63—64 гг.). Это — дневник размышлений, составляющих в совокупности целый курс практической морали. Самоизображение автора служит как бы ответом на запросы стремящегося к совершенствованию адресата. Рисуя себя в различных жизненных ситуациях, Сенека достигает того, что размышления естественно вытекают из соответствующих переживаний.

Ту же форму ответа на чужой запрос мы находим в трактате «О душевном покое». Он открывается речью, обращенной к Сенеке, своего рода исповедью неспокойной души, потерявшей внутреннее равновесие; затем следует ответ собеседнику. Классическим типом философского диалога Сенека не пользуется; в своих моральных трактатах, обычно небольших по размеру, он предпочитает форму диатрибы и полемики с фиктивным оппонентом. Не стремится он также к систематичности и последовательности изложения. Равнодушный к логической аргументации, автор не столько доказывает свои положения, сколько внушает их читателю, развивая одну и ту же мысль с различных сторон и воздействуя образами в большей мере, чем отвлеченными рассуждениями.

Подобно большинству своих современников, Сенека любит яркие краски, и ему лучше всего удаются картины пороков, сильных аффектов, патологических состояний. В его коротких заостренных фразах, насыщенных образными противопоставлениями, «новый» стиль получил наиболее законченное выражение, и на этом стилистическом искусстве была основана огромная литературная популярность Сенеки. Дело не обходилось, однако, без насмешек; император Калигула, например, называл стиль Сенеки «песком без извести».

С изображением сильных аффектов, с пафосом мук и смерти мы сталкиваемся также и в художественном творчестве Сенеки: областью своей поэтической деятельности он избирает трагедию. Нам известны девять его трагедий.

Пьесы Сенеки — единственные полностью сохранившиеся памятники римской трагедии, да и вообще всей античной после Эврипида. Особенности, отличающие их от аттических трагедий V в., не всегда должны рассматриваться как нововведения, принадлежащие исключительно Сенеке или его времени; в них отложилась вся позднейшая история трагедии в греческой и римской литературе. Уже после-Эврипидовская трагедия IV в. получила уклон в сторону патетики и реторики и стала иногда составляться не для сцены, а только, или преимущественно, для чтения. С I в. до н. э. этот вид трагедии проникает в Рим. «Медея» Овидия, например, не предназначалась для театра. К этому же типу принадлежат трагедии Сенеки. Они написаны в декламационном стиле, и момент патетической декламации преобладает в них над драматическим действием и над разработкой характеров.

Внешние формы старой греческой трагедии остались неизменными — монологи и диалоги в обычных для трагедии стиховых формах чередуются с лирическими партиями хора, в диалоге одновременно не участвует более трех действующих лиц, партии хора делят трагедию — по установившемуся в эллинистическое время обычаю — на пять актов. Остались и старые мифологические сюжеты, разрабатывавшиеся классиками греческой трагедии. Сенека вновь

составляет «Медео», «Федру», «Неистового Геркулеса», «Эдипа» и т. д. Но структура драмы, образы героев, самый характер трагического становятся совершенно иными.

В качестве образца драматургии Сенеки возьмем его трагедию «Мед е я» (ср. стр. 142). Начинается пьеса с монолога героини. Медея сразу же выступает как мрачная чародейка, готовая на всяческие преступления. Обращаясь к богам, она призывает тех,

кого Медее призывать  
Всего законней — вечной ночи хаос,  
Страну теней, противную богам,  
Владыку царства мрачного с царицей  
Подземною.

Ее единственная мысль — мщение; определенного плана еще нет, но эта месть должна своей жесткостью превзойти все прежние злодеяния Медеи:

неведомое миру,  
Ужасное для неба и земли  
Встает в уме.  
Приобретенный преступленьем дом  
Оставить должно через преступленье.

Экспозиции Сенека не дает. Читатель или слушатель, на которого трагедия рассчитана, знает миф, всех действующих лиц, знает исход действия и уже в начале пьесы видит героиню такой, какой она должна предстать в конце. Мстительная решимость Медеи достигла уже крайних пределов. Более того, Сенека несколько раз вкладывает в ее уста двусмысленные выражения, которые слушатель воспринимает как намек на предстоящее детоубийство, хотя в контексте речи они еще не имеют этого значения. Например:

и раны, и убийства  
И погребенье членов по частям,  
Я это девою делала; ужасней  
Теперь мой гнев, и большее злодейство  
Прилично мне, как матери детей.

Автор более дорожит декламационным эффектом монолога, чем его психологическим правдоподобием. За вступительным монологом Медеи следует хоровая партия — свадебная песнь в честь новобрачных.

Второй акт открывается новым монологом Медеи. Звуки свадебной песни напомнили, что брак Ясона становится действительностью. Она говорит о мести, но не по отношению к Ясону, которого она хотела бы сохранить своим мужем, а по отношению к новобрачной и ее отцу. На боязливое увещание кормилицы она отвечает характерными для стиля Сенеки сентенциями: «Судьба боится храбрых, давит трусов». «Всегда уместна доблесть». «Кому надежды нет, ни в чем не будет отчаиваться». «Судьба у нас отнять богатство может, отнять не может дух». И снова автор играет тем, что с образом Медеи у читателя связаны определенные ассоциации.

Кормилица:  
Мед е я...  
Мед е я:  
Буду скоро таковой.

Известно замечание одного видного филолога: эта Медея уже читала «Медею» Эврипида.

Следующая сцена второго акта, диалог Медеи и Креонта, напоминает соответствующую сцену Эврипида. Но у римского трагика Креонт приобрел типичные черты «тирана», а Медея стала ловким адвокатом. Она получает день отсрочки для изгнания. Дети у Сенеки не изгоняются; любящий отец выхлопотал их оставление. Хор поет о святотатстве корабля Арго, впервые дерзнувшего рассечь море, и неожиданно заканчивает картиной, которая переносит нас в обстановку римской империи с ее небывалым до того времени расширением географического горизонта:

Теперь уступило нам море и всем  
Подчинилось законам; не нужен теперь  
Нам Арго — постройка Палладиных рук, —  
Погоняемый веслами славных царей:  
Пучина доступна любому челну.  
Исчезли границы, на новой земле  
Построили стены свои города,  
Ничего не оставил на прежних местах  
Кочующий мир.  
Из Аракса холодного индус пьет,  
И черпают персы Эльбу и Рейн.

Последние слова хора — пророчество:

Промчатся года, и чрез много веков  
Океан разрешит оковы вещей,  
И огромная явится взорам земля,  
И новые Тифис откроет моря,  
И Фула<sup>1</sup> не будет пределом земли.

С этим пророчеством об открытии заокеанских земель Колумб отправился в свое путешествие.

Третий акт опять открывается монологами. Для рассказа о внешних симптомах аффекта, охватившего героиню, Сенека нередко пользуется фигурой кормилицы. Из ее монолога мы узнаем, что Медея, подобно вакханке,

туда, сюда блуждает,  
И признаки безумства на лице.  
Лицо в огне, глубоко дышит грудь,  
Кричит, глаза кропит слезой обильной,  
Смеется вдруг: все страсти в ней бушуют.  
Колеблется, куда оборотить  
Всю тяжесть духа, дышащего гневом,  
Грозит, бушует, жалуется, стонет.

Монолог самой Медеи в третий раз возвращает нас к теме мщения. Она тщетно ищет мотивов, которые могли бы оправдать Ясона. Ее обуревают жажда уничтожения:

В одном лишь я могу  
Найти покой: разрушить все с собой.  
Пусть все со мной исчезнет. О, как сладко  
Тому, кто гибнет, увлекать других.

<sup>1</sup> См. сноску на стр. 258.

Отличие концепции Сенеки от Эврипида ясно обнаруживается в диалоге Медеи и Ясона. Медея Эврипида ненавидит того, кто обманул ее чувство; Медея Сенеки пытается вернуть к себе Ясона и предлагает ему бегство. Ясона Эврипид изобразил низким эгоистом; у Сенеки это усталый, робкий человек, чувствующий свою вину. Только мысль о детях еще привязывает его к жизни. Когда он отвергает предложение Медеи, ее план мщения обращается и против него, и теперь она знает, чем его можно больше всего ударить.

Хор поет о силе ненависти у женщин, брачные права которых нарушены, и вспоминает о несчастьях, постигших всех аргонавтов.

Четвертый акт посвящен магическим операциям Медеи. Магия — одна из самых популярных «страшных» тем в литературе этого времени. Весь акт состоит из двух монологов. Кормилица подробно рассказывает о том, как Медея готовит яд, а затем героиня произносит длинные магические заклинания и через детей посылает отравленную одежду новой жене Ясона.

Краткая песня хора еще раз рисует внешние симптомы смятенного состояния Медеи.

Последний акт: прибывает вестник. В отличие от других трагедий Сенеки, вестник не дает подробного рассказа и ограничивается кратким сообщением о гибели царевны и ее отца. Центральное место принадлежит в этом акте длинному монологу Медеи. Ее месть еще не полна. Впервые со всей отчетливостью встает вопрос о детоубийстве. «Теперь Медея — я». Но начинаются и колебания. С полной осознанностью своих противоречивых чувств Медея изъясняет нам, что «мать» борется в ней с «супругой», «любовь» с «гневом». Вот побеждает «любовь». Что ж, отдать детей Ясону? «Вновь гнев растет и ненависть кипит». Перед Медеей встают видения — божества мести, тень брата с его растерзанными членами, — и в этом безумном состоянии Медея убивает одного из сыновей.

В классической греческой трагедии убийства происходили за сценой. Для Сенеки этого ограничения, на котором настаивал еще Гораций в «Науке поэзии», не существует. Медея убивает сына во время своего монолога. И если это совершалось при помраченном сознании героини, автор получает возможность дать градацию ужаса, представив второе убийство вполне обдуманным.

Ясон приближается с воинами, и к Медее возвращается ясность сознания. Она подымается на кровлю, чтобы публично явить свою «доблесть», и, упиваясь мучениями, которые она доставляет Ясону, убивает в его присутствии второго сына и улетает на крылатых змеях.

По сравнению с «Медеей» Эврипида трагедия Сенеки выглядит упрощенной. Идейная сторона греческой пьесы, критика традиционной семейной морали, не была актуальной для Сенеки; эти вопросы у него устранены, но не заменены никакой другой проблематикой. Чрезвычайно упрощен и образ героини в ее отношениях к мужу и детям. Там, где Эврипид дает почувствовать сложную драму обманутого чувства и материнских страданий, Сенека переносит центр тяжести на мстительную ярость покинутой жены. Образ стал более однотонным, но зато в нем усилились моменты страстности, воления, сознательной целеустремленности. Количество действующих лиц уменьшилось, и самое действие стало проще. Патетические монологи и нагнетение страшных картин — основные средства для создания трагического впечатления.

Отмеченные особенности характерны для всего драматургического творчества Сенеки. Трагедии его не ставят проблем, не разрешают конфликтов. Драматург времени римской империи, он же философ-стоик, ощущает мир, как поле действия слепого, неумолимого рока, которому человек может противопоставить лишь величие субъективного самоутверждения, несокрушимую твердость духа, готовность все претерпеть и, в случае надобности, погибнуть. Результат борьбы безразличен и не меняет ее ценности: при такой установке ход драматического действия играет лишь второстепенную роль, и оно протекает обычно прямолинейно, без ретардаций и перипетий.

Философские произведения Сенеки позволяют уточнить это отношение к миру. В трактате «О покое духа» ставится вопрос: следует ли печалиться о несчастной кончине хороших людей? Ответ: если они храбро погибли, надо не печалиться, а желать себе самим той же твердости; если же они не проявили в смерти мужества, они не настолько ценны, чтобы горевать о них. «Я не оплакиваю ни радостного, ни плачущего; первый сам утер мои слезы, второй слезами достиг того, что он не достоин слез». В трагической эстетике Сенеки сострадание отступает на второй план, она основана главным образом на пафосе мощного и ужасного. Сенека выбирает «страшные» сюжеты, с дикими страстями, мрачным отчаянием, нечеловеческими страданиями, с жадой уничтожения и самоуничтожения. Аттическая трагедия, в соответствии со своими обрядовыми истоками, часто завершалась счастливым концом; у Сенеки благополучный исход является уже исключением, и с этой стороны его трагедия приближается к трагедии Нового времени.

Центральные образы Сенеки — люди огромной силы и страсти, с волей к действию и страданию, мучители и мученики. Труженик и страдалец греческой мифологии Геракл, любимый герой подвига у киников и стоиков, дважды привлёк внимание Сенеки — в «Неистовом Геркулесе» (на сюжет одноименной трагедии Эврипида, стр. 145) и в «Геркулесе на Эте» (на тему «Трахинянок» Софокла, стр. 134). В «Федре» он исходит не из дошедшего до нас второго «Ипполита» Эврипида, а из первой трагедии того же имени (стр. 144), где Федра была обольстительницей, а не жертвой. Как и в «Медее», читатель с первого же появления Федры видит полную картину охватившей ее страсти. Она сама признается в любви Ипполиту — блестящая сцена, в которой использованы мотивы посланий Федры из «Героинь» Овидия. После возвращения Фесея она сама обвиняет пасынка в преступных намерениях, и только тогда, когда приносят разодранное на части тело Ипполита, признается в клевете и убивает себя у его трупa. Мрачная трагедия — «Фиест». Атрей, оскорбленный своим братом Фиестом, мечтает об отмщении. Без колебаний, с холодной обдуманностью он заманивает брата и его сыновей и разыгрывает притворное примирение с тоимым тяжелыми предчувствиями Фиестом. О том, что произошло после этого, сообщает хору потрясенный вестник. Атрей собственноручно заколол своих племянников на жертвенном алтаре, изжарил их тела и угостил этой трапезой ничего не подозревающего брата. В заключительной сцене упоенный Атрей увенчивает свое мщение, понемногу раскрывая перед Фиестом судьбу его детей. Сначала он показывает их отрубленные головы:

Атрей:

Не узнаешь детей?

Фиест:

Я брата узнаю.

Фиест просит тела для погребения и лишь тогда узнает всю истину.

Фиест:

Где мера преступленью?

Атрей:

Есть мера преступленью, но для мести  
Пределов нет.

На мягкие чувства эти фигуры редко бывают способны. «Троянки», трагедия мученичества (ср. стр. 145—146), дает картины героической смерти и окаменелого страдания, «боли, которая сдвигает скорбь». Одно только материнское чувство способно прорваться через эту кору страдания, и сцена, в которой Одиссей отнимает у Андромахи ее сына, принадлежит к самым сильным во всей драматургии Сенеки. Вообще в тех случаях, когда персонажи отличаются большей мягкостью (влюбленная Федра, Фиест), мы нередко встречаемся с тонкими психологическими зарисовками.

Герои Сенеки однотонны и статичны. Характеры не только не развиваются в процессе драматического действия, но даже не обнаруживают каких-либо новых своих сторон. Они подаются сразу же во всей полноте тех черт, которыми автору угодно их наделить, и в той позе, которую они будут занимать в течение всей пьесы. Основные персонажи сводятся к немногим типам. Почти в каждой трагедии есть властитель, «тиран», надменный и жестокий, считающий, что ему все дозволено. Противоположная фигура — страдалец, готовый принять муки и смерть. В мученичестве все одинаково героично — мужчины, женщины, дети; маленький Астианакт, сын Гектора, сам кидается с башни, «бесстрашный, свирепый, надменный» («Троянки»).

Женщины Сенеки обычно обладают «мужской душой». Это касается и героинь — носительниц бурной страсти; кроткая Деянира «Трахинянок» Софокла становится у Сенеки («Геркулес на Эте») вторым экземпляром Медеи. Душевное состояние и замыслы основных героев раскрываются в беседе с каким-либо поверенным — слугой, советчиком, особенно часто кормилицей (будущие наперсники и наперсницы трагедии европейского классицизма).

Однотонность героев Сенеки дополняется их рассудочной сознательностью. Они не столько переживают, сколько рассказывают о переживаниях, классифицируют их. Мы уже видели это в последнем монологе Медеи. Другим примером могут служить слова Клитемestры в «Агамемноне»:

Меня язвят и скорбь и страх. В груди  
Клокочет ревность, душу тяготит  
Ярмо постыдной страсти, необорной.  
И средь огней плененного ума  
Изнеможенный, правда, и погибший,  
Бушует стыд. Волнуюсь я, как море,

Которое течение и ветер  
 В две стороны стремят: волна не знает,  
 Какой из двух она уступит силе.  
 Из рук моих я выпустила руль:  
 Куда помчат надежда, гнев и горе,  
 Я устремлюсь, предав на волю волн  
 Мою ладью.

При всей своей отвлеченности, этот декламационный самоанализ был достижением поздне-античной литературы. Образы великих аттических трагиков в этом отношении примитивнее фигур Сенеки, но вместе с тем гораздо полнокровнее и человечнее их.

При однолинейности драматического действия и однотонности статических характеров интерес трагедии сосредоточивается на отдельных патетических сценах. С точки зрения композиции трагедия Сенеки обнаруживает тенденцию к распаду. В большинстве случаев действие сводится к основным моментам, к отдельным ситуациям. Число сцен значительно меньше, чем в аттической трагедии, и меньше действующих лиц. В каждой пьесе легко обнаружить несколько сцен высокого пафоса: прочее служит лишь для связи, для сохранения традиционной формы трагедии. В этих связующих частях автор нередко допускает несогласованности действия.

В центральных партиях большое место занимают патетические монологи (или длинные речи) и описания ужасов. Магический обряд, вызывание мертвых, описания преисподней, бури, убийств — ни одна трагедия не обходится без какого-либо из этих элементов, предназначенных потрясти привычного ко всяким «ужасам» римского читателя времен империи. «Эдип», который только в заключительных сценах давал материал для патетики в стиле автора, снабжен даже двумя магическими сценами и двумя детальными описаниями чумы. Любопытно, что в эти описания часто вводится фон мрачной природы. Но сцены ужаса не ограничиваются описаниями или рассказами вестника: как мы уже указывали, убийства и самоубийства выносятся на сцену. Здесь кончается вся жизнь Иокасты в присутствии слепого уже Эдипа, здесь убивают своих детей Медея и Геркулес, здесь закалывается Федра и Фесей собирает кости Ипполита. В диалоге обращают на себя внимание быстрые обмены короткими репликами, оформленными в заостренные сентенции (см. примеры в вышеприведенных цитатах), и риторически построенные «сцены состязания».

Партии хора выдержаны большей частью в лирических размерах Горация, но без его строфического построения. Хором автор распоряжается довольно свободно для создания моментов покоя внутри патетической драмы. Рядом с песнями мифологического содержания мы находим размышления на более отвлеченные, популярно-философские темы — о силе рока, о бренности земного существования и сомнительности загробного, о тяготах и опасностях, сопряженных с богатством и властью, о счастье тихой бедной жизни. Аналогичные мысли, иногда напоминающие Горация и философские произведения самого Сенеки, высказываются и от имени действующих лиц (особенно второстепенных); так, в уста Ипполиту вложена целая утопия блаженной жизни на лоне природы.

Очень часты выпады против царей и тиранов. Подданные страдают царя, но царь страшится подданных. «В дворцы не входит

верность». В стенах дворцов гнездятся вероломство, обман, разврат. Только во дворцах могут иметь место ужасные страсти трагедии (герои мифа ведь — цари), меж тем как

Свята Венера в хижинах убогих,  
И здравы страсти у людей простых

(кормилица в «Федре»).

Тираны против «тиранов» были общим местом риторической декламации, но все же могли звучать вполне актуально, и преступления мифологических царей находили себе достаточно близкие параллели в императорской фамилии Рима. Уточнить эти намеки представляется, однако, затруднительным из-за отсутствия сведений о времени составления отдельных трагедий.

Как легко трагедия этого типа поддавалась перенесению в римскую современность, показывает трагедия «Октавия», составленная в стиле Сенеки и сохранившаяся в некоторых рукописях вместе с его мифологическими пьесами. Она посвящена несчастной судьбе Октавии, дочери Клавдия и жены Нерона, отвергнутой мужем, а затем убитой по его приказанию в результате интриг ее соперницы Пoppеи. Нерон изображен как типичный «тиран» трагедии; с этой целью автор смягчил роль Пoppеи и приписал всю инициативу Нерону. «Октавия» уступает трагедиям Сенеки в патетической силе и отличается еще меньшей драматической целостностью. В пьесе три основных лица — Нерон, Октавия и Пoppея, но эти лица ни разу друг с другом не сталкиваются и беседуют только со своими поверенными. В качестве одного из увещателей Нерона выступает Сенека. Автор знает обстановку гибели Нерона и говорит об этом в форме предсказания. Отсюда можно заключить, что трагедия написана уже после 68 г. кем-либо из литературных последователей Сенеки. «Октавия» — единственная дошедшая до нас «претекстата» (стр. 290), т. е. трагедия на римскую историческую тему.

Трагедии Сенеки уснащены, конечно, всеми эффектами «нового» стиля. Традиционные торжественные длинноты чередуются с лаконическими сентенциями; декламационная патетика создается в нагнетении повторений, градаций, гипербола, в возбужденных вопросах и восклицаниях, в метафорах и сравнениях, заимствованных из области самых мощных явлений природы.

Между исследователями давно идет спор по вопросу, предназначались ли трагедии Сенеки для сцены. Было бы преувеличением утверждать, что они не поддаются сценическому исполнению, но благодарного материала для актерской игры они не представляют, и многие детали рассчитаны в большей мере на читателя или слушателя, чем на зрителя.

Другая сторона литературного дарования Сенеки раскрывается в его сатире на смерть императора Клавдия.

Когда Клавдий умер, он немедленно был причислен своим преемником к лику богов. Сенека, которому пришлось составить для Нерона похвальную речь в честь покойника, излил свое презрение к Клавдию в сатире, пародирующей обожествление («апофеоз»). В рукописях она озаглавлена «Алофеоз Клавдия», но один источник называет ее «О т ы к в л е н и е м» (Aprocolocyntosis, т. е. «Посвящением в дураки»; тыква — «пустая голова», глупец), и это последнее заглавие является, быть может, подлинным. Произведение это имеет

форму «менипповой сатиры», чередования прозы и стихов; соприкасается оно с пародийными сюжетами Мениппа (стр. 236; ср. стр. 449) и по содержанию, поскольку действие происходит на небе, на земле и в преисподней. Комическая фигура Клавдия приводит в смятение богов. На пародийном заседании олимпийского сената, использующем краски Мениппа и Луцилия (стр. 326), выносится постановление выслать Клавдия из небесных пределов. По дороге в преисподнюю приходится пройти через землю, и тут Клавдий попадает на собственные похороны, возбуждающие всеобщую радость; смертью любителя судов огорчены только стряпчие. В преисподней Клавдий встречает толпу загубленных им жертв, и тут творится суд над самим Клавдием по его же методу, т. е. с заслушиванием только одной обвиняющей стороны. В этой злой сатире каждое слово бьет в цель; деятельность Клавдия как правителя, его физические и умственные недостатки подвергаются жесточайшему осмеянию.

Литературное влияние Сенеки на его поколение было очень значительным. Наступившая затем классицистическая и архаистическая реакция отвергла «новый» стиль, но моральное учение Сенеки не потеряло значения и для позднейшей античности. Христианство приняло ряд положений стоической этики, и у христианских авторов западной части империи, писавших на латинском языке, часто можно найти сочувственные цитаты из Сенеки. В IV в. была даже сочинена переписка между Сенекой и апостолом Павлом. В результате Сенека рассматривался в Средние века как автор, близкий к христианству. С высокой оценкой моральной философии Сенеки мы встречаемся иногда и в Новое время, например в XVIII в. у Дидро. Большое значение имели со времени Возрождения его трагедии. Гуманистическая трагедия и трагедия французского классицизма, вплоть до Корнеля, примыкают к античной трагедии в той ее форме, которая представлена у Сенеки.

### 3. Поэзия времени Нерона

Ближайшие преемники Августа относились более или менее равнодушно к новым течениям в римской поэзии. При Нероне это изменилось. Воспитанник Сенеки был любителем стихов, сам сочинял поэмы и лично выступал в роли исполнителя трагических арий. Литературные наклонности властителя сулили стихотворцам надежду на императорские милости и вызвали оживление поэтической продукции. Делается попытка обновить те жанры, в которых выступали прославленные поэты Августовского периода. Буколические авторы прославляли наступление нового «золотого» века; находит свое продолжение также и лирика гораццианского типа. Но наиболее значительные произведения этого времени — эпос Лукана и сатиры Персия.

Марк Анней Лукан (39—65), племянник Сенеки (сын его младшего брата), получил блестящее образование в духе новой ретирики и был учеником философа-стоика Корнута. С юных лет он обратил на себя внимание как поэт и «декламатор». Отправившись для завершения образования в Афины, он был вызван оттуда Нероном (60 г.), который ввел его в круг своих приближенных. Но Лукан недолго оставался в милости у императора: по объяснению одного из античных биографов, литературные успехи молодого поэта возбу-

дили зависть Нерона, и он запретил Лукану выступать с чтением поэтических произведений и произносить речи на суде. Это толкнуло Лукана в лагерь аристократической оппозиции; он принял участие в заговоре Писона и, приговоренный к казни, с правом выбора смерти по собственному усмотрению, вскрыл себе жилы.

Лукан был плодовитым поэтом. До нас дошло только его важнейшее произведение, незаконченный исторический эпос «О гражданской войне» (или «Фарсалия») в 10 книгах; первые три были выпущены еще при жизни автора. Сюжет поэмы — война Цезаря и Помпея, приведшая к падению республики. Лукан последовательно излагает основные события этой войны, начиная с выступления Цезаря и его перехода через Рубикон, изображает Фарсальское сражение, гибель Помпея и Катона Младшего; поэма обрывается на эпизоде пребывания Цезаря в Египте и восстания александрийцев.

По идеологической и литературной направленности поэма Лукана во многом приближается к произведениям Сенеки. Она составлена в том же патетически-декламационном стиле и пронизана теми же стоическими идеями. Уже в «Энеиде» основной движущей силой был рок, но Вергилий сохранял все же традиционный мифологический аппарат античного эпоса. Лукан смело порывает с этой гомеровергилиевской традицией: действие его эпоса проходит без участия «олимпийцев». Ходом событий управляет «рок», «судьба»; когда в поэме говорится о «богах» или «вышних», имеется в виду отвлеченное понятие верховной силы мира, а не конкретные боги старой мифологии. Поэт исключает старинных богов, как действующие силы, но сохраняет знамения, предчувствия, оракулы, астрологию, магию, все то, в чем вульгарная поздне-античная философия видела проявление «космической симпатии» вещей; традиционные мифы он вводит редко и только в качестве интересных древних сказаний; так, например, мы находим у него самое подробное из известных нам изложений мифа об Антее. Нововведение Лукана не имело успеха. Античные читатели были несколько удивлены отсутствием привычного в эпической поэзии «олимпийского» плана, и поэма «О гражданской войне» казалась с этой точки зрения скорее историей в стихах, чем эпосом.

Отказываясь от греческой мифологии, Лукан ощущал себя новатором. Он претендует на славу в потомстве, равную славе Гомера, и обходит молчанием имя Вергилия. По мысли автора «Фарсалия» должна была заменить «Энеиду» как «римское песнопение» с подлинно римским сюжетом. Молчаливое противопоставление это имело и свою политическую сторону: повествуя о мифологических началах Рима, Вергилий прославлял империю как кульминационный пункт римского величия, — Лукану становление империи представляется концом подлинного, великого Рима.

Идеальный Рим прошлого, покоровший мир доблестью своих граждан, гордый свободой и законностью, погибает в гражданской войне, — такова основная концепция Лукана. Поэма проникнута старопатрицианской гордостью, презрением к плебсу и к чужеземцам. Автор — типичный представитель аристократической идеологии времен империи: он идеализирует древний Рим, но считает императорский строй неизбежностью. Республиканская свобода должна была погибнуть, так как стала источником гражданских смут. Это — рок: «все великое рушится», и Лукан ссылается на стоическое учение

о «пожарах», в которых периодически погибает мироздание. «Светопреставление», чудившееся современникам гражданских войн (ср. стр. 339), продолжает звучать в гиперболах Лукана. Основной тон его поэмы — пафос неотвратимой катастрофы, притом катастрофы космических масштабов. Уже первый стих «Фарсалии» гиперболичен: «мы воспеваем войну, более чем гражданскую». В этой нечестивой войне подвиг оказывался преступлением, победить было хуже, чем потерпеть поражение. Поэт-декламатор находит в своем сюжете одинаково благодарный материал и для вершин гиперболической патетики и для парадоксальных противопоставлений. Вся поэма испещрена такими парадоксами. Так, Лукан однажды раздражается целой тирадой о том, каким великим несчастьем была для Рима республиканская свобода: если бы ее не было, римляне не чувствовали бы ее утраты.

Сама по себе, эта установка не является еще оппозиционной. Империя рядилась в республиканские одеяния и возводила себя не к диктатуре Цезаря, а к «восстановителю республики» Августу, которого Лукан не затрагивает. Лукан начал работу над своим эпосом еще в качестве приближенного Нерона, и первая книга содержит похвалы в честь императора. В позднейших частях поэмы настроение автора резко меняется. Он выступает против деспотизма империи, против обоготворения императоров; битва при Фарсале представляется ему теперь поворотным пунктом в истории римского могущества, началом гибели государства и народа. Подобно героям Сенеки, он говорит о том, что в дворцах нет места честности, что добродетель и власть несовместны. Бедняк счастливее царя. Но эта оппозиционность Лукана имеет резко выраженный аристократический характер. К вождям демократии он относится с нескрываемой враждебностью: Гракхи оказываются, наряду с Катилиной, в числе «грешников» преисподней, между тем как Сулла, получивший в начале поэмы ярко отрицательную характеристику, попадает в число «счастливых» теней. Но, что самое важное, меняется отношение автора к его главным персонажам. В первых книгах оба противника, Цезарь и Помпей, представлены равномерно виновными.

Цезарь не может признать кого бы то ни было старшим,  
Равных не терпит Помпей. В чем оружии более права,  
Знать не дано...  
За победителя — бог, побежденный любезен Катону.

В последующих книгах симпатии Лукана склоняются на сторону Помпея как защитника республики, а Цезарь приобретает черты мрачного злодея, попирающего все священное.

Образы Лукана напоминают героев трагедий Сенеки и отличаются такой же односторонностью. Цезарь — типичный «тиран», кровавый, злобствующий, лицемерный, равно презирающий богов, людей и смерть; ему постоянно нужны враги и война, он возбуждает всеобщий страх и радуется этому. Несмотря на антипатию автора, образ Цезаря, чувствующего себя выше судьбы, оказывается не лишенным известного величия. Помпею Лукан придал черты страдальческой фигуры, исполненной скорбного достоинства, покорности судьбе и гордости в несчастье. Всеобщий любимец, он умирает с полным самообладанием, и душа его возносится в звездные высоты. Умение умереть служит у Лукана таким же критерием умения жить, как у Сенеки, и момент «любви к смерти» привлекает внимание поэта и при

«обрисовке эпизодических фигур. Кроме Помпея и Цезаря, только один образ разработан сравнительно подробно. Это — идеальный положительный герой Лукана, Катон Младший, несокрушимо твердый носитель принципов стоической философии, воплощенная совесть Рима; Катон — тот персонаж, который сражается за Рим, а не за Помпея или Цезаря, и устами которого может говорить сам автор.

Принизив Цезаря и идеализируя Помпея, Лукан совершенно искажает реальное соотношение между этими фигурами и теряет возможность осмыслить ход военных операций, составляющих повествовательную часть его эпоса. Впрочем он и не стремится к этому: его персонажи, включая даже активного Цезаря, выступают как марионетки рока, и сознательные намерения людей играют лишь подчиненную роль в развитии событий. Поэма не имеет цельного действия. Следуя историческим источникам (главным образом Ливию), Лукан обработал ряд отдельных эпизодов, не всегда поставленных во внутреннюю связь между собою. При выборе материала он исходит из установки на патетическое и страшное; события обыденного уровня выпадают из поля его поэтического интереса.

Единство поэмы создается не целостностью изображаемой картины, а показом субъективного отношения автора к предмету его повествования. Каждый эпизод сопровождается авторским комментарием; поэт рассуждает, сетует, негодует, обращается к своим персонажам с советами, увещаниями, укорами. Лукан совершенно порывает с традицией безличного эпического повествования, ослабевшей в эллинистической эпике, но в очень значительной мере сохраненной Вергилием. Авторские рассуждения и речи героев — та сфера, в которой декламационный пафос поэмы достигает наибольшей силы, и эти же средства служат для характеристики действующих лиц.

Как это естественно для риторического стиля, Лукан уделяет большое внимание описаниям. Здесь мы наблюдаем тот же упор на ужасное и патологическое. Таково грандиозное описание бури, захватившей Цезаря во время попытки переправиться на лодке из Эпира в Италию. Нагромождением ужасов отличается и большая магическая сцена вызывания мертвеца перед Фарсальской битвой, задуманная, вероятно, как параллель к нисхождению Энея в преисподнюю. Лукан охотно изображает всяческие виды мучительной смерти, дает описания эпидемии, голода, жажды, гибели от укусов различных змей. В боевых сценах он пытается иногда отойти от традиционного изображения серии единоборств и заменяет их массовыми картинами стычек, бегства или поля трупов, на которое отовсюду накинута дикая звери и птицы. Другие описания имеют уклон в сторону ученой экзотики. Почти каждая книга снабжена каким-либо экскурсом географического или этнографического характера: Лукан дает географические очерки местностей, целые каталоги народов, вовлеченных в войну, вводит в свой эпос большую ученую справку об истоках Нила. Материал этот, впрочем, очень легко было почерпнуть из соответствующей научной литературы, в частности из произведений Сенеки.

Наряду с трагедиями Сенеки, эпос Лукана представляет собой важнейший памятник декламационно-патетического стиля в римской поэзии. Все недостатки этого направления, в первую очередь идеали-

стическое искажение действительности и чрезмерность средств выражения, наличествуют и в поэме «О гражданской войне». Но Лукан — более значительный поэтический талант, чем Сенека. Он отличается смелой фантазией, богатством красок, способностью к живописному изображению. Вместе с тем, у него — блестящее ораторское дарование. Все это обеспечивало его поэме огромный успех у римских читателей. Даже противник «нового» стиля Квинтилиан отмечал «пылкость» и «возбужденность» Лукана, его «блестящие сентенции», хотя и прибавлял, что Лукан «более достоин подражания со стороны ораторов, чем со стороны поэтов». Суждения этого рода вызвали насмешливую эпиграмму Марциала, составленную в форме надписи к изданию сочинений Лукана:

Люди есть, что меня не называют поэтом,  
Но считает купец тот, кто меня продает.

Лукана ставили в один ряд с Вергилием и Горацием, читали в школах, комментировали. Эта слава сопровождала поэта и в течение Средних веков. Но особенным вниманием пользовалась поэма Лукана в XVII—XVIII вв., в период английской и французской буржуазных революций, когда она воспринималась как манифест республиканизма и ненависти к деспотии. На саблях национальной гвардии французской революции был выгравирован один из стихов Лукана.

К аристократическим кругам, увлекавшимся стоической философией, близко стоял и другой известный поэт этого времени, сатирик Авл Персий Флакк (34—62). Он был воспитанником философа Корнута, того самого, у которого учился и Лукан, и тесная дружба с философским наставником сыграла, по собственному признанию Персия, решающую роль в формировании его личности. Скромный и застенчивый, он вел спокойный образ жизни обеспеченного книголюба, находясь в постоянном общении с видными приверженцами стоического учения. Персий писал мало и медленно; небольшой сборник из шести сатир, составивший его литературную славу, был издан уже посмертно при участии Корнута.

Персий признает себя продолжателем Луцилия и Горация. По античному свидетельству, он ощутил в себе призвание сатирика, когда ознакомился с произведениями Луцилия, и первая — программная — сатира его сборника начинается стихом, заимствованным из Луцилия. Сатира эта посвящена литературным вопросам; она направлена против бессодержательной ложенной поэзии, против напыщенных декламаторов и эпигонов александринизма, к которому тяготели многие знатные дилетанты, в том числе и Нерон. Персий изображает картину рецитации: вот поэт, «в новой тоге, весь в белом и с сардоником на пальце точно в день рождения», читает свои стихи, «ломааясь и поводя похотливыми глазками»; публика («сильные и огромные Титы») трепещет от восторга, когда поэмы «проникают в чресла и щекоcut нутро своими дрожащими стихами». А за кубками «кто-нибудь в фиолетовой накидке на плечах, косноязычно прогнусив что-нибудь затхлое, процеживает сквозь зубы Филлид, Ипсирил и другие плачевные истории в том же роде, какие найдутся у поэтов, коверкая слова своим изнеженным выговором». Все прочие сатиры имеют этическое содержание — о молитве и человеческих желаниях, о жизненной пользе философии, о самопознании, истинной свободе, умении пользоваться внешними благами. Сатирик времени империи не

затрагивает политических тем, ограничивая себя вопросами литературы и индивидуальной нравственности. Это приближает его к Горацию, но сатиры Персия лишены того интимно-личного тона, которым окрашена горацанская сатира. Личный элемент у Персия незначителен и не связан органически с рассуждениями, составляющими основное содержание его сатир. Как и Гораций, он начинает обычно с частного примера или личного обращения, но затем переходит к трактовке отвлеченных вопросов, строго следуя при этом стоическим принципам. Этические сатиры Персия представляют собой диатрибы, философские декламации, оживленные, по горацанскому образцу, многочисленными описаниями, зарисовками, диалогами. Изнеженность знати, отсутствие у нее серьезных жизненных интересов, дурные и корыстные желания, алчность и роскошь, скупость и суеверие — основные объекты этих сатир. Но за исключением первой, литературной сатиры, зарисовки Персия имеют типический характер, без ярко конкретных черт римской современности; от нападок на определенные личности сатирик обычно воздерживается. Создается несколько отвлеченно-докторальный тон, с которым преподносится школьная мудрость Стои. При всем том Персий — серьезный и искренний писатель, очень далекий от искусственной позы Сенеки. Энгельс, дающий резко отрицательную характеристику философам римской империи и в частности Сенеки (см. цитату на стр. 435), выделил Персия как исключение. «Только очень редкие из философов, как Персий, поражали, по крайней мере, бичом сатиры своих выродившихся современников».<sup>1</sup>

Своеобразен стиль Персия. Классицист по своим симпатиям, Персий не одобрял манерности «нового» стиля и погони за «сентенциями». По словам античного биографа, он «не увлекался дарованиями Сенеки». Тем не менее «новый» стиль оказал на него большое влияние. В стремлении к резкому и мужественному выражению он ищет сильных, чувственно ярких образов, но не в плане патетики, а в области фамильярного «низменного» стиля. Момент «снижения» пронизывает все сатиры, нередко переходя в пародию на высокий стиль. Сборник сопровождается «прологом», в котором автор, в качестве «полупрофана», противопоставляет себя профессиональным поэтам: «Я не полоскал своих губ в лошадином источнике [пародийный перевод названия источника Муз — Гиппокрены] и не помню, будто грезил на двуверхом Парнассе». Получается своего рода «новый» стиль наизнанку, затрудненный, прерывистый, весь уснащенный неожиданными метафорами и сравнениями. Отвлеченные термины заменяются конкретными словами. Обещая освободить воображаемого собеседника от предрассудков, Персий говорит о том, что «исторгнет древних бабушек из его легких». Этот искусственный стиль очень усложняет понимание сатир Персия, тем более, что автор нарочито срезает переходы от одной мысли к другой, нагнетая образы в быстром темпе. За Персием укрепилась поэтому репутация «темного» автора, одного из самых трудных римских поэтов. Тем не менее сборник его встретил восторженный прием у современников. Моральное содержание сатир способствовало их популярности в поздней античности и в Средние века, и они дошли до нас в многочисленных рукописях, с обширными комментариями.

<sup>1</sup> Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 607.

## 4. Петроний

В некоторых средневековых рукописях сохранились извлечения из большого повествовательного произведения, являющегося одним из самых оригинальных памятников античной литературы. Рукописи дают заглавие *Saturae* («Сатиры») или, на греческий лад, *Satyricon* («Сатирическая повесть» или, может быть, «Сатирические повести») <sup>1</sup>; в литературоведческой традиции Нового времени установилось заглавие «Сатирикон». Исторические и бытовые указания, наличие литературной полемики против первых книг поэмы Лукана, вся совокупность данных, могущих служить для хронологической датировки «Сатирикона», заставляет отнести это произведение к последним годам правления Нерона или к началу династии Флавиев. Автором в рукописях назван некто Петроний Арбитр; это же имя мы встречаем в цитатах из «Сатирикона» у поздне-античных авторов.

В «Анналах» Тацита мы находим сообщение о весьма колоритной фигуре нероновского времени, носившей имя Гая (по другим источникам — Тита) Петрония. По словам Тацита, этот Петроний «проводил день во сне, ночь в делах и жизненных утехах; если другие достигают славы своим добрым рвением, то он приобрел ее праздною: его считали не мотом и расточителем, как это обычно бывает с прожигателями жизни, а мастером изысканных наслаждений. Непринужденная и несколько небрежная вольность его слов и поступков сообщала им привлекательный оттенок откровенной непосредственности. Однако в должности проконсула Вифинии, а затем и консула, он проявил энергию и деловитость. Затем, вновь погрузившись в пороки — или в подражание порокам, — он принят был в самый узкий круг приближенных Нерона, как арбитр изящества, и Нерон находил подлинное наслаждение и негу только в тех излишествах, которые получили одобрение Петрония». Это вызвало зависть Тигеллина, всесильного любимца императора. После раскрытия заговора Писона Тигеллин постарался возбудить подозрения против своего соперника, и Петроний решил избрать добровольную смерть. «Он не спешил расстаться с жизнью, — рассказывает далее Тацит, — и, открыв себе жилы, то перевязывал их, когда ему хотелось, то снова открывал; он беседовал с друзьями, но не о серьезных материях и не с тем, чтобы стяжать славу твердостью духа. Он слушал не рассуждения о бессмертии души или о философских истинах, а легкомысленную поэзию и пустые стишки. Рабов — одних он щедро награждал, других велел наказывать ударами. Он вкусил пищи, затем предался сну, и его смерть, в действительности вынужденная, была похожа на естественную». В завещании своем Петроний описал распутства Нерона и послал завещание императору.

Этот облик непринужденно откровенного и хладнокровно-презрительного «арбитра изящества», своего рода античного «дэнди», чрезвычайно подходит к тому представлению, которое можно себе составить об авторе «Сатирикона» на основании самого произведения. И поскольку традиция дает Петронию, автору «Сатирикона», прозвище

<sup>1</sup> Строго говоря, *Satyricon* представляет собой родительный падеж множественного числа; полное заглавие должно было звучать: «N книг сатирической [-их] повести [-ей]» (N — неизвестное нам число книг, из которых состояло это произведение).

«Арбитра», следует считать вполне вероятным, что автор этот — одно лицо с Петронием, о котором рассказывает Тацит.

«Сатирикон» имеет форму «менипповой сатуры», повествования, в котором проза чередуется со стихами, но по существу он выходит далеко за пределы обычного типа «менипповых сатур». Это — сатирический роман «низменно»-бытового содержания. В античной литературе роман этот стоит изолированно, и мы не знаем, имел ли Петроний предшественников. С точки зрения историко-литературных связей представляется весьма показательным, что роман бытового содержания строится у Петрония как «перелицовка» греческого любовного романа с сохранением его сюжетной схемы и ряда отдельных мотивов (стр. 262). Роман «возвышенного» стиля переводится в «низменный» план, характерный для трактовки бытовых тем в античности. С этой точки зрения форма «менипповой сатуры», ставшая уже традиционной для пародии на повествование высокого стиля, не является случайностью. Но «Сатирикон» не является литературной пародией в смысле высмеивания любовных романов; чужда ему также и та морализирующая или обличительная установка, которая обычно была характерна для «менипповых сатур». «Перелицовывая» любовный роман, Петроний стремится лишь развлечь читателя беспощадной откровенностью своих описаний, далеко выходящих подчас за пределы того, что считалось пристойным в серьезной литературе.

«Сатирикон» — обширное произведение. Сохранившиеся извлечения начинаются с 14-й (или, может быть, с 13-й) книги и не доходят до конца повествования. Об объеме целого сведений нет. В той части, которая нам известна, рассказ ведется в первом лице от имени героя — Энколпия. Это — деклассированный представитель культурного общества, ставший бродягой и преступником. Энколпий осквернил храм, ограбил виллу, совершил убийство, был гладиатором. Судьба бросает его из города в город, от одного несчастья к другому, и после пребывания в каком-либо месте он предпочитает уже не попадаться на глаза тем, кого он здесь встречал. Таков этот «низменный» бытовой герой, полная противоположность идеальным фигурам любовных романов. Как полагается в романе, Энколпия преследует «гнев» божества, и притом божества, имеющего отношение к любви, но это будет уже не Эрот или Афродита, а бог более «низменного» сорта, Приап. В любовных романах всегда имеется влюбленная пара; Энколпия сопровождает — по крайней мере в дошедших до нас частях «Сатирикона» — женственный мальчик Гитон. К этой «паре» в различных эпизодах присоединяется какой-либо третий бродяга, порой нарушающий взаимное согласие Энколпия и Гитона. Основные персонажи претерпевают всяческие искушения, вызванные их «красотой», то разлучаются, то вновь соединяются. Буря, кораблекрушение, мнимое самоубийство — этот аппарат «романических» приключений налицо и в «Сатириконе». Но все это только сюжетный остов, вокруг которого сосредоточено большое количество эпизодов, составляющих основной интерес романа. Герои попадают во всевозможные переделки и встречаются с различными персонажами: автор изображает притоны и оргии тайных культов, дает сцены скандалов на площади или в маленькой гостинице, ведет на корабль и в картинную галерею, выводит колдуний и сводниц, дам, ищущих любовных приключений, искателей наследства, паразитов и воров, рабов и вольноотпущенников, моряков и воинов, на-

конец представителей интеллигентных профессий — преподавателя ретирики в маленьком городке и бродячего поэта-неудачника. Это — те образы и ситуации, которые обычно фигурировали в «низших» жанрах античной литературы — в анекдоте, новелле, ателлане, миме. Нанизывая их на стержень романического сюжета, Петроний создает произведение больших размеров, отличающееся живостью изображения и широким бытовым захватом, ограниченным, правда, по преимуществу «низменными» сторонами римской жизни. К основному ходу повествования присоединяются иногда вставные новеллы, поданные как рассказы кого-либо из действующих лиц. Таковы, например, «чудесные» истории о волке-оборотне или ведьмах-вампирах, изложенные по всем правилам ареталогии (ср. стр. 255) от имени «очевидца», или знаменитая в мировой литературе новелла о «матроне Эфесской» (неутешная вдова, печалющаяся в могильном склепе над телом мужа, вступает в связь с воином, который неподалеку охраняет трупы казненных; когда один из этих трупов оказывается украденным, вдова отдает тело мужа, чтобы возместить утрату). Сохранившиеся эпизоды развертываются в южной Италии, сначала в кампанском городке, затем — после морского путешествия — в Кротоне; но мы знаем, что одним из мест действия романа была Массилия (Марсель), и не исключена возможность, что Петроний привидил своего героя в страны Востока. Действие отнесено к сравнительно недавнему прошлому, примерно к концу правления Тиберия, но под видом предшествующего поколения изображаются современники автора, и роман не свободен в этом отношении от мелких анахронизмов.

Повествование Петрония разнообразно по тону: оно то выдержано в стиле полной жизненной натуралистичности, то приобретает характер карикатуры и пародии на другие жанры (эпос, мим), то переходит в фантастический гротеск. Таково, например, изображение города Кротона, в котором почет воздается только безбрачным и бездетным, и где население делится на «улавливающих», т. е. искателей наследства, и «улавливаемых» — бездетных наследодателей; скитающиеся герои романа живут в этом городе за счет искателей, и в последних дошедших до нас отрывках один из персонажей завещает свои мнимые богатства тем кротонцам, которые согласятся публично съесть его труп.

Наибольшей силы изображения Петроний достигает в эпизоде «пира у Тримальхиона». Этот единственный почти полностью сохранившийся эпизод романа рисует среду вольноотпущенников. В I в. н.э., когда старая аристократия исчезала, а новая только нарождалась, сословие отпущенников приобрело большое значение в хозяйственной и общественной жизни империи, активно участвуя в муниципальной и даже в государственном управлении (особенно при императоре Клавдии).<sup>1</sup> Петроний излил на этих богатеющих вольноотпущенников

<sup>1</sup> В 56 г. вопрос об отпущенниках рассматривался в сенате, и некоторые требовали умаления их прав. Другие возражали: «Это сословие имеет широкое распространение: от него большей частью пополняются трибы, декурии [коллегии мелких государственных чиновников], служители правительственных лиц и жрецов, даже набираются городские когорты [стража]; также большинство всадников и очень многие сенаторы не из другого места ведут свое происхождение. Если выделить вольноотпущенников, то станет очевидна скудость свободнорожденных» (Тацит. *Анналы*, кн. XIII, гл. 27). Нерон согласился с этим последним мнением.

все презрение придворного эстета. Тема трапезы у богатого высочки была не нова (ср., например, стр. 389), но получила в «Сатириконе» исключительно подробную разработку. Центральная фигура его — сам хозяин пира, Тримальхион. В прошлом раб, сирийский мальчик, служивший для любовных развлечений своих хозяев, он стал любимцем господина, был отпущен на волю, получил наследство и удачными торговыми операциями нажил огромное состояние. Надгробная надпись, которую он составил для себя, содержит слова: «Он вышел из маленьких людей, оставил тридцать миллионов сестерциев и никогда не слушал ни одного философа». Сбраз этот подан всесторонне: мы узнаем историю жизни Тримальхиона, его экономическую мощь («нет того, чтобы он что-нибудь покупал на стороне: все рождается дома»), его способы хозяйствования и управления поместьями, его частную жизнь, отношение к жене, к рабам, к товарищам по сословию. Во всей роскоши дворца Тримальхиона и его пира, в каждом его поступке автор вскрывает безвкусицу, полное отсутствие манер, невежество, суеверие, склонность к грубым удовольствиям. Художественный такт Петрония предостерег его от чрезмерно мрачных красок: Тримальхион не преступник и даже не злой человек, но каждый шаг его, продиктован ли он спесью новоиспеченного богача или природным добродушием, обличает в нем бывшего раба. В этой мастерской характеристике, исполненной жесточайшей иронии, аристократия, вытесняемая экономически и политически, мстит утверждением превосходства своей умственной и эстетической культуры.

Гости Тримальхиона (если не считать основных персонажей романа) — такие же вольноотпущенники, только меньшего калибра; это та среда, откуда вышел Тримальхион. Они охарактеризованы коротко, но не менее выразительно: это — «простой люд», невежественный и суеверный, с ограниченным кругозором, грубыми вкусами, но не без практической смекалки. Интересно, что одним из средств характеристики служит здесь язык. Вольноотпущенники выражаются нескладными и отрывистыми фразами, с многочисленными отклонениями от грамматических норм литературного языка, перемежают греческие слова с латинскими (рабы по большей части были выходцами из греко-восточных стран), сыплют поговорками и прибаутками. Этот метод характеристики «низменных» персонажей «вульгарным» языком делает «Сатирикон» чрезвычайно ценным памятником малоизвестной нам «народной» латыни.

К художественным достоинствам романа Петрония следует отнести и то обстоятельство, что автор сумел ярко изобразить целый ряд значительных процессов в социальной жизни своего времени. Рост значения вольноотпущенников, экономическая депрессия Италии, на которую жалуются гости Тримальхиона, безбрачие и бездетность верхушки, широкое распространение восточных религий, упадок искусств, — все это существенные стороны разложения римского рабовладельческого общества. Петроний не в состоянии выделить эти моменты, вскрыть их сущность и показать в должной перспективе, он подает их наравне с натуралистическими деталями «низменного» свойства, но уже одна сила художественной фиксации обеспечивает «Сатирикону» почетное место во всей поздне-античной литературе; это тот ее памятник, который имеет наибольшее право именоваться реалистическим.

В условиях общественного разложения эта острота художественного видения мира окрашена в той или иной мере пессимистически. У Петрония она получает оттенок скептически-презрительного отношения ко всему окружающему. Стихотворные партии, вводимые в роман в соответствии со стилем «менипповой сатуры», нередко служат лирическим комментарием к ходу действия и иллюстрируют мироощущение автора, потерявшего веру в привычные ценности. Суды продажны, законы бессильны перед властью денег, дружба — пустое слово, отношения между людьми — фальшь, разыгрывание мимической пьесы. Вера в сверхъестественный мир служит лишь средством иронической характеристики верующих. «Наша область столь полна живыми богами, — говорит одна из почитательниц Приапа, — что здесь легче встретить бога, чем человека». По отношению к богам Петроний держится эпикурейских взглядов: «богов создал страх». Из философских систем ему наиболее симпатичен эпикуреизм, с его отрицанием сверхъестественных сил и призывом к наслаждению, но наслаждение это Петроний понимает в более вульгарном смысле, и философия для него по существу безразлична.

Больше всего интересуют Петрония судьбы искусства. Он неоднократно возвращается к этому вопросу, вкладывая в уста своих персонажей рассуждения об упадке изобразительных искусств, красноречия и поэзии. Вкусы автора строго классицистические, и «новый» стиль представляется ему «пустозвонством», гибелью подлинного искусства слова. Дошедшие до нас извлечения из «Сатирикона» открываются декламацией Энколпия против модного «азианизма». Энколпий считает, что в литературном упадке повинна риторическая школа, оторвавшаяся от жизни и не научающая своих питомцев серьезно работать над словом; преподаватель реторики Агамемнон оправдывается, ссылаясь на беспечность родителей, требующих быстрого и легкого обучения. Тема поэзии трактуется главным образом во второй половине сохранившихся извлечений, когда спутником Энколпия и Гитона становится бродячий поэт Эвмолп, докучающий всем встречным своими поэтическими излияниями. К числу их относится поэма «О гражданской войне». Эвмолп критикует поэтов, разрабатывающих этот сюжет на манер историков, без привлечения мифологического аппарата (имеется в виду, конечно, Лукан), и дает собственную поэтическую трактовку темы возникновения гражданской войны, уснащенную мифологией и оправдывающую действия Цезаря. Петроний преследовал этим, вероятно, двойную цель, полемики с Луканом и пародии на бездарных классицистов своего времени.

Впрочем классицизм мог быть для Петрония только данью уважения к прошлому, идеалы которого он утратил, а не программой для литературной практики. Его собственный лозунг — натуралистическая откровенность. Парируя упреки моралистической критики («Катонэв»), он называет свое произведение «новым по откровенной непосредственности»; это тот же термин (*simplicitas* — дословно «простота»), который применил Тацит, характеризуя самого Петрония (см. выше, стр. 448). «В моей чистой речи, — продолжает автор, — улыбается веселая грация, и язык мой вещает с ясной прямоотой о том, что делает весь народ». Автохарактеристика эта совершенно правильна. Действительно, Петроний — несравненный мастер про-

заической и стихотворной формы, одинаково легко владеющий разнообразнейшими литературными стилями. Правильно и указание на литературные тенденции романа. Но вместе с тем Петроний обнажает нигилистическую пустоту своего эстетизма и полное разложение той правящей верхушки, к которой он принадлежит.

Как мы все время подчеркивали, «Сатирикон» сохранился только в извлечениях, порою очень отрывочных. Мы не знаем ни начала, ни конца романа, а дошедшая до нас часть, за исключением «пира у Тримальхиона», испещрена чувствительными пробелами в изложении. В конце XVII в. французский офицер Нодо попытался заполнить эти внутренние пробелы и присочинить начало и конец, якобы на основании найденной им полной рукописи. Фальсификация эта была немедленно же обнаружена; тем не менее, мнимые «дополнения» Нодо продолжают фигурировать, ради «целостности», в популярных изданиях и особенно в переводах «Сатирикона». Русский читатель должен быть предупрежден о том, что переводы Чуйко (1882) и в издании «Всемирной литературы» (1924) искажены вставками Нодо (в издании 1924 г. вставки эти, по крайней мере, отмечены тем, что введены в прямые скобки).

### 5. Федр

В стороне от литературных течений верхушки протекала деятельность баснописца Федре, раба, а затем вольноотпущенника императора Августа. Уроженец провинции Македонии, полугрек, Федр уже с детства вошел в соприкосновение с римской культурой и латинским языком. Начиная с 20-х гг. I в., он выпускает пять сборников «Эзоповых басен». Как самостоятельный жанр, басня до этого времени не была представлена в римской литературе, хотя писатели (особенно сатирики) иногда вводили басенные сюжеты в свое изложение (ср. стр. 389). Термин «басня» не следует, впрочем, понимать в слишком узком смысле; Федр включает в свои сборники не только «басни», но и занимательные рассказы анекдотического характера.

Греческие басни фигурировали под именем «Эзопа», который вместе с тем был героем многочисленных анекдотов (стр. 97); Федр облакает этот материал в латинские стихи. Сперва ограничиваясь заимствованными сюжетами, он впоследствии пробует перейти и к оригинальному творчеству. Заглавие «Эзоповы басни», по объяснению автора, служит в позднейших книгах лишь жанровой характеристикой, а не указанием на принадлежность сюжетов Эзопу. Стиховая форма басен Федре — старинный ямбический размер республиканской драмы, несколько отклоняющийся от греческого типа и уже вышедший из употребления в «высокой» литературе, но привычный для массового посетителя римского театра.

Федр — плебейский поэт. Выбирая «Эзопов» жанр, он отдает себе отчет в его «низовом» характере. Басня, полагает Федр, создана рабами, которые не осмеливались свободно выражать свои чувства и нашли для них иносказательную форму шутильной выдумки. Элемент социальной сатиры особенно заметен в первых двух сборниках, в которых преобладает традиционный тип животной басни. Выбор сюжетов (хотя и традиционных), характер их обработки, формулировка нравоучения — все свидетельствует о направленности басни

Федра против «сильных». Первая книга открывается «Волком и ягненком». Сотрудничество с «сильным» невозможно («Корова, коза, овца и лев»). Несогласия между «сильными» приносят «низким» новые страдания («Лягушки, испуганные схваткой быков»). Единственное утешение, что сила и богатство чаще приводят к опасностям, чем бедность («Два мула и грабители»). В улучшение положения бедных Федр не верит; при изменении государственных руководителей «бедняки не меняют ничего, кроме имени господина» («Осел — старому пастуху»). Это уже басня с политическим оттенком. Политическое истолкование получает у Федра также басня о «Лягушках, просящих царя»; оно отнесено, правда, к тирании Писистрата в Афинах, но составлено в выражениях, которые гораздо более применимы к утрате республиканской свободы в Риме. Кончается басня призывом к смирению: «граждане, терпите это зло, чтобы не наступило худшее». В некоторых стихотворениях современники могли, вероятно, усмотреть актуальные намеки, хотя поэт и уверяет, что его сатира не направлена против отдельных лиц. Например: Гелиос (Солнце) хочет жениться; лягушки вопят: «Он и так иссушает все болота, что же будет, когда он народит детей?».

После выхода в свет первых двух сборников автор пострадал за свою смелость: он стал жертвой гонения со стороны Сеяна, временщика императора Тиберия, и попал в трудное положение. В своих следующих книгах он ищет покровительства влиятельных вольноотпущенников. Сатира становится гораздо более невинной. «Публично пикнуть — преступление для плебея», — цитирует Федр Энния. Все чаще появляются басни отвлеченного типа, анекдоты — исторические и из современной жизни, бытовые новеллы, вроде сюжета о «неутешной вдове» («Эфесской матроне» Петрония, стр. 450), ареталогии, даже бесфабульные стихотворения описательного или поучительного содержания, и автор проявляет большую склонность к популярно-философскому морализированию.

Федр ставит себе в заслугу «краткость». Повествование его не задерживается на деталях и сопровождается только немногословными пояснениями морально-психологического характера. Персонажи выражаются сжатыми и четкими формулами. Язык — прост и чист. В результате получается все же некоторая сухость, а иногда и недостаточная конкретность изложения. Нравоучение не всегда вытекает из рассказа. Уже современники упрекали баснописца в «чрезмерной краткости и темноте»; обидчивый автор резко полемизирует с этими «завистниками» и склонен очень высоко расценивать свои литературные заслуги как создателя нового жанра римской поэзии.

«Слава», которой Федр ожидал, пришла не скоро. Литература верхов игнорировала его. Сенека в 40-х гг. еще называет басню «жанром, не испробованным римскими дарованиями»; Федра он или не знает или не признает. В поздней античности басни Федра, изложенные прозой, вошли в состав басенного сборника (так называемый «Ромул»), который в течение многих веков служил для школьного обучения и являлся одним из важнейших источников для средневековой басни. Подлинный Федр стал широко известен лишь с конца XVI в. Как подлинный, так и переработанный Федр был посредствующим звеном между греческим «Эзопом» и новоевропейской басней. Такие общеизвестные сюжеты, как «Волк и ягненок», «Лягушки, просящие царя», «Ворона и лисица», «Волк и журавль», «Лягушка и

«вол», «Петух и жемчужное зерно» и многие другие, нашедшие в русской литературе классическое стихотворное выражение у Крылова, заимствованы им у французского баснописца Лафонтена, непосредственно пользовавшегося сборником Федра.

#### 6. Реакция против «нового» стиля. Стаций

Как уже указывалось в вводной главе (стр. 423), с переходом власти к династии Флавиев разрядилась та нервная общественная атмосфера, которая создана была ближайшими преемниками Августа. Период дворцовых интриг и преступлений, пышной расточительности и беспутства сменился серьезным и бережливым управлением. Рецидив гонений против аристократии при Домициане был только временной вспышкой. Империя укрепила свою социальную базу, и аристократическая оппозиция ослабела. Нравы стали спокойнее и строже.

Этот поворот общественного настроения сказался и в литературе. Он выразился прежде всего в реакции против «нового» стиля, которая проходила под знаком возвращения к классическим образцам римской прозы и поэзии, к Цицерону и Вергилию. На практике классицизм этот сводился, впрочем, только к отказу от эксцессов предшествующего направления, при сохранении целого ряда его тенденций, и к поверхностным заимствованиям у классиков. Римская литература, в особенности литература «высокого» стиля, начинает приобретать безыдейно-эпигонский характер.

Знаменосцем борьбы против «нового» стиля явился Марк Фабий Квинтилиан (около 30—96 гг.), влиятельнейший преподаватель реторики во второй половине I в. Начав свою деятельность в период всеобщего увлечения литературной манерой Сенеки, Квинтилиан выступил с лозунгом возвращения к цицероновскому стилю, к стройному периоду, вместо коротких, отрывистых фраз, к более естественному и строгому красноречию, вместо перманентной патетически-театральной поэмы. Эта позиция получила официальное поощрение. Когда при Веспасиане была впервые учреждена в Риме публичная школа греческого и римского красноречия, с оплатой преподавателей за счет государства, кафедра латинской реторики была поручена Квинтилиану, а впоследствии Домициан пригласил его воспитателем своих внучатных племянников, будущих наследников престола. Полемике против «нового» стиля Квинтилиан посвятил специальный трактат «О причинах порчи красноречия». Трактат этот потерян, но до нас дошло другое произведение Квинтилиана, являющееся итогом его многолетней преподавательской деятельности. Это — «Обучение оратора» (*Institutio oratoria*) в 12 книгах, самое обширное из известных нам античных руководств по реторике. Квинтилиан следит за всеми этапами подготовки будущего оратора, начиная с раннего детства, и наряду с вопросами реторики рассматривает ряд проблем педагогического характера. Предостерегая от увлечения «новым» стилем, он отмежевывается и от крайних архаистов, любителей Гракхов и Катона. Средний путь состоит в следовании Цицерону. Умение ценить Цицерона представляется критерием ораторского вкуса. «На него мы должны глядеть, он должен быть поставленным перед нами образцом, и тот да считает себя преуспевшим, кому Цицерон будет

очень нравиться». Идеал универсально образованного оратора, нарисованный Цицероном (стр. 334—335), сохраняет силу и в глазах Квинтилиана, хотя функция красноречия в общественной жизни Рима радикально изменилась в условиях империи. И все же Квинтилиан даже в теории, и еще более на практике, делает известные уступки «новому» стилю.

Для историка литературы особенно интересна 10-я книга трактата Квинтилиана. Здесь рассматривается вопрос об авторах, чтение которых должно быть рекомендовано оратору, и дается обзор греческой и римской поэзии и прозы по жанрам, с указанием важнейших представителей каждого жанра и критическими отзывами об их стиле. В отзывах о греческих писателях воспроизводятся суждения, установившиеся в традиции риторического обучения; более самостоятелен Квинтилиан по отношению к римским писателям, и «цицеронианизм» не мешает ему быть беспристрастным в оценке достоинств более поздних авторов.

Классицистическое течение наблюдается и в поэзии. Снова расцветает большой эпос мифологического содержания или, по крайней мере, с обширным мифологическим аппаратом. Лукан ставил себе целью заместить «Энеиду» поэмой нового типа; поэты времени Флавиев считают «Энеиду» недостижимым идеалом и копируют ее художественные приемы, сохраняя вместе с тем многие черты риторического стиля и стремление к накоплению ужасов, характерное для Сенеки и Лукана.

Самый талантливый поэт этого направления — Публий Паний Стаций (умер около 95 г.), лауреат одного из поэтических состязаний, устраивавшихся императором Домицианом. Его основное произведение — поэма «Фиваида», на сюжет «похода семерых против Фив». Обработывая эту в достаточной мере избитую тему, Стаций приводит в движение самый разнообразный божественный аппарат: тут и боги Олимпа с Юпитером во главе, и силы преисподней, и тени мертвых, и всяческие олицетворения отвлеченных понятий (Доблесть, Забвение, Трепет и т. п.); все это переплетается с не очень ясными представлениями о «роке» и о таинственном «вышнем» божестве поздне-античной религиозной философии. Божественные силы направляют все действие. Примыкая, таким образом, к гомеровергилиевской традиции, поэма воспроизводит структуру «Энеиды»: она состоит из 12 книг и распадается на две части — по шести книг в каждой. Повторяются и многие эпизоды; рассказав о гибели двух друзей, совершивших смелую ночную вылазку, автор желает своим героям той славы в потомстве, какая выпала на долю Ниса и Эвриала. В таком же плане используются мотивы гомеровского эпоса. Но Вергилий, возобновляя поэму гомеровского стиля, умел придать «Энеиде» внутреннее единство и пронизать ее целостной идейной концепцией; у Стация нет ни того, ни другого. С идейной стороны его поэма совершенно бессодержательна, а композиционно он довольствуется следованием ходу действия, установившемуся в мифологической традиции, и пересказывает весь миф, присоединяя к нему вставные эпизоды из других циклов. Как и многие другие произведения этого времени, «Фиваида» предназначалась в первую очередь для публичного исполнения («цитации») по частям, и обработке этих частей уделено большое внимание. Не гоняясь за парадоксальными «сентенциями» в стиле

Лукана и Сенеки, Стаций ищет красочного многообразия и пышности выразительных средств. Сильная и эффектная в деталях, поэма его перегружена патетикой, преувеличениями, злобными страстями и испещрена риторическими штампами в многочисленных речах героев. Автора привлекает мрачный колорит фиванского мифа, послужившего материалом для знаменитейших античных трагедий, но ему лучше удаются мягкие сцены и описательные части. Суровые фигуры оказались бледно охарактеризованными. Стаций это, быть может, сознавал. Начатая им вторая поэма «Ахиллеида» много проще и более соответствует характеру его дарования. Поэт и здесь замыслил дать «всего героя», т. е. последовательно изложить мифы об Ахилле в ряде картин, но успел обработать только детство Ахилла. Миф получил интимно-бытовую трактовку, напоминающую эпиллии александрийской школы. Воспитание юного героя у кентавра Хирона, его мальчишеский задор, пребывание в женском платье среди девушек, любовь к одной из них, хитрость Одиссея, позволяющая обнаружить Ахилла, — все это нашло в лице Стация рассказчика, умеющего сочетать идиллическое изображение и характерные детали с психологической мотивировкой и лукавым тоном повествования.

Поэмы Стация — типичные, но не единственные образчики римского эпоса этого времени. Валерий Флакк (умер около 90 г.) перерабатывает «Аргонавтику» Аполлония Родосского (стр. 218) с помощью эпической техники «Энеиды». Ту же «Энеиду» ставит себе в образец Силий Италик (26—101), горячий поклонник Вергилия и Цицерона, перелагая в стихи рассказ Ливия о второй Пунической войне (поэма «Пуника»). Широкое использование божественного аппарата, обильная уснащенность элементами чудесного, патетика, риторическая обработка речей и описаний — характерные черты всех этих поэм.

Стаций — поэт римских богачей, глашатай событий и достопримечательностей их частной жизни. Он составляет всевозможные стихотворения «на случай», поздравления к рождению, свадьбе (жанр «эпиталамия») или выздоровлению, пожелания отправляющимся в путешествие («пропемптикон»; ср. стр. 387), соболезнования по случаю смерти — безразлично человека или попугая, — описывает виллы, статуи, празднества. Одаренный способностью к импровизации, Стаций легко и быстро составлял такие стихотворения, часто в самый день торжественного события или даже во время той трапезы, на которую его приглашал владелец достопримечательности в расчете на ее поэтическое прославление. Плоды своего «внезапного вдохновения» (в той или иной форме оплачиваемого) Стаций издал в ряде сборников, озаглавленных «Сильвы»<sup>1</sup> (*Silvae* — дословно «Материалы», т. е. наброски, эскизные, не вполне отделанные стихотворения). В этой поэзии частного быта описание получает характер самостоятельного жанра, равноценного таким старым жанрам, как эпиталамий, пропемптикон, послание и т. п.; до эпохи империи описание, как самостоятельная поэтическая единица, встречалось только в коротеньких эпиграммах. По функции своей «Сильвы» представляют параллель к «эпидиктической» прозе греческих «софистов» (стр. 247). Сближаются они с ней и по содержанию, воспроизводя

<sup>1</sup> Такое же заглавие имеет не дошедший до нас и неизвестный по своему содержанию сборник стихотворений Лукана.

одинаковую «топику» («общие места»). Импровизатор Стаций имеет в своем распоряжении определенный круг выражений, образов, шаблонов построения. Выражения эти во многих случаях восходят к классикам Августовского времени, Вергилию, Горацию, Овидию, а шаблоны его обычно совпадают с указаниями риторических учебников. Ничтожность сюжетов и бессодержательность изложения прикрываются неумеренными восторгами и словесной мишурой. Как и следовало ожидать от автора «Фиваиды», мифологическая игра занимает в «Сильвах» немалое место. Боги принимают непосредственное участие в делах адресатов Стация. Префект Рима, он же оратор и поэт, выздоровел — это его покровитель Аполлон обратился за помощью к своему сыну Эскулапу; владелец роскошной виллы построил новое святилище Геркулесу — по инициативе и при содействии самого Геркулеса. Описание обрывает повествовательной частью, и содействие божеств любви бракосочетанию молодого патриция с вдовушкой дает материал для изящного рассказа.

«Сильвы» изображают парадную сторону римской жизни; отрицательные моменты не попадают в эти стихотворения. Поэт, льстящий богатым заказчикам, всегда восхищается и никогда не осуждает. Не находит ни малейшего отражения у него и политическая обстановка, созданная деспотическим режимом Домициана. Она дает себя знать только в том униженно-верноподданническом тоне, которым окружается всякое упоминание об императоре. Прославляя его победы, сооружения и празднества, Стаций старается перещеголять самого себя в восторженных гиперболах. А когда Стация пригласили на императорскую трапезу, благодарственное раболепство поэта не знает уже никаких границ.

Несмотря на ясно выраженный характер работы по заказу, тематическое совпадение описательных стихотворений Стация с распространеннейшими сюжетами изобразительного искусства этого времени (стр. 428) свидетельствует об актуальности тематики. Риторический схематизм общего построения и шаблонность приемов не мешают автору схватывать конкретные черты, и он варьирует лирические тона в зависимости от темы и адресата. Описания его четки и наглядны. Развивающееся в поздне-античном обществе чувство спокойной живописной природы получает лирическое выражение в картине виллы, расположенной на берегу Неаполитанского залива. Непосредственностью переживания отличаются и некоторые стихотворения на личные темы: обращение больного бессонницей Стация к избегающему его сну приближается по силе чувства к лирике Нового времени.

Стаций, с его идейной пустотой, интимно-бытовым уклоном и пышным стилем — типичный поэт упадка римского общества; по играющей легкости стиха он нередко напоминает Овидия. Римское общество отвечало своему поэту высокой оценкой его творчества. Обе эпические поэмы и «Сильвы» читались и служили образцами для подражания в течение всей поздней античности; к эпосам составлялись комментарии. Слава эта сопровождала Стация и в эпоху Средних веков, когда он был известен только как автор эпических поэм; Данте изобразил Стация в «Чистилище» как тайного христианина. Для поэзии Нового времени «Фиваида» была уже мертва, и только «Сильвы» вызывали некоторый интерес.

### 7. Марциал

Интерес к литературной фиксации мелких событий и бытовых деталей знаменовал омертвление больших жанров античной поэзии, но благоприятно отразился на малых формах. Важнейшей из таких малых форм была эпиграмма, т. е. короткое лирическое стихотворение. «Новый» стиль также способствовал ее развитию. Стремление к точным «сентенциям» и антитезам придало эпиграмме ту заостренность, которая связывается с этим термином в его позднейшем понимании. В эпиграмме начинает выдвигаться насмешливый, сатирический момент. Насмешливая эпиграмма, лишь спорадически представленная у поэтов эллинистического времени, получила разработку у Лукилла, греческого поэта, жившего в Риме во времена Нерона (ср. стр. 268), но своего классического представителя нашла уже в римской литературе. Идеализирующему изображению римской жизни у Стация противостоят сатирические зарисовки в эпиграммах его современника Марциала.

Марк Валерий Марциал (родился около 42 г., умер между 101 и 104 г.) — один из многочисленных уроженцев Испании в римской литературе I в. Получив на родине обычное грамматикореторическое образование, он приехал в 64 г. в Рим в качестве молодого человека без средств, ищущего счастья. Испанские связи открывали ему доступ в дома знаменитых земляков, Сенеки и его братьев, но раскрытие заговора Писона (65 г.) вскоре отняло у Марциала этих покровителей; вдову Лукана он и впоследствии именует своей «царицей» (т. е. патронессой). Впрочем Марциал был очень далек от умонастроения аристократической оппозиции. Он принадлежал к тому поколению, которое пришло ей на смену и цепко держалось за блага жизни в условиях императорского режима. Стоическая аристократия требовала готовности уйти из жизни, наподобие Катона; Марциал отнюдь не сочувствует этому идеалу.

Тот не по мне, кто легко покупает кровью известность;  
Тот по мне, кто стяжать может без смерти хвалу.

Для того чтобы вкушать блага жизни в Риме, нужны были средства, которых не могли дать интеллигентные профессии:

все те, что в холодных накидках,  
Все Назоны одни, да Вергилии там.

Молодой провинциал, к тому же, не любил труда и «спешил жить».

Жизнь твоя завтра... О нет! И сегодня для жизни уж поздно.  
Постум, кто пожил вчера, тот лишь один и мудрец.

Быть свободным может, по словам Марциала, только тот, кто способен на лишения. «Если ты можешь не иметь раба, то можешь не иметь царя» (патрона). Марциал на это не был способен и избрал для себя паразитический путь «клиентелы» (стр. 426), с ее ежедневными «приветствиями», подачками и унижениями. На этом пути ему пришлось испытать немало тяжелых разочарований. Все же он добился некоторого достатка, который, впрочем, далеко не соответствовал его пожеланиям.

Издавать свои произведения Марциал стал сравнительно поздно. Пишные игры, устроенные в 80 г. при освящении амфитеатра Флавиев, побудили Марциала спешно составить серию льстивых эпиграмм (так называемую «Книгу зрелищ»), прославляющих отдельные зрелища (бой зверей, гладиаторов и т. д.), и посвятить ее императору Титу. Надежда на императорские милости оправдалась, однако, лишь частично.

Сборник этот содержит эпиграммы описательного типа и составляет единое целое. Через несколько лет вышли два новых сборника. На празднике Сатурналий был обычай посылать знакомым подарки, а также давать их гостям за трапезой. Сборник, озаглавленный «Ксении» («Гостинцы»), содержит как бы этикетки, сопроводительные двустихия к подаркам первого типа (преимущественно, всякого рода съестному), «Апорефы» («Уносимое») — такие же двустихия к подаркам второго типа (письменным, игральным, туалетным принадлежностям, домашней утвари, одежде, книгам и т. д.). Лишь с 85—86 гг. Марциал начинает систематически издавать свои эпиграммы. Они имели огромный успех и не раз переиздавались автором в разном отборе и различном издательском оформлении. Даже давние стихи ранних лет поэта нашли своего издателя. Многие эпиграммы получили распространение по Риму еще до книжного издания, и Марциалу приходилось бороться с плагиаторами. Основное собрание составило в конце концов 12 книг. Каждая из них содержит около сотни эпиграмм различного содержания, тона и стихотворного размера, перемешанных между собою во избежание однообразия. Около трех четвертей всего собрания составлено в обычном для эпиграмматической поэзии размере элегического дистиха, но рядом с ним Марциал пользуется также излюбленными размерами Катулла — одиннадцатисложным фалекиевым стихом (стр. 355) и «хромым» ямбом.

Специализируясь на эпиграмме, т. е. на самом малом жанре, Марциал защищает свой выбор от возможных нареканий. Жанр этот — не такой легкий, как многим кажется:

написать эпиграмму красиво  
Очень легко; написать книгу — претрудная вещь.

«Высоким» мифологическим жанрам, эпосу и трагедии, эпиграмма противостоит, как изображение жизни. Герои мифа, всевозможные Эдипы, Фиесты и Медеи — «чудовища», «пустые игрушки»:

Ты читай, о чем жизнь может сказать: «вот мое».   
 Ни кентавров ты здесь, ни горгон не отыщешь, ни гарпий,   
 А человеком одним пахнет страница моя.

Лозунг этот вводит эпиграмму, с точки зрения античного литературного сознания, в ту сферу «жизненной» литературы, к которой принадлежат комедия, мим, сатира, т. е. в сферу насмешливых жанров. Эпиграмме нужны «соль» и «желчь». Этим определяется и стиль эпиграммы, ее свобода от напыщенности и вместе с тем «своевольная правдивость слов», допускающая, в отличие от высокого стиля, любую непристойность.

Не все 1200 эпиграмм, составляющие основное собрание, принадлежат к категории насмешливых стихотворений. Здесь встречаются эпиграммы традиционного типа, надгробные, посвятельные, за-

стольные. Марциалу легко удаются задушевные, идиллические тона. Как и Стаций, он откликается на радостные и печальные события в жизни римских богачей, описывает принадлежащие им достопримечательности и произведения искусства, шлет любезные стихотворения знатым и влиятельным лицам, — в расчете, конечно, на то, что его услужливость не останется без вознаграждения. В некоторых случаях стихотворения Марциала относятся к тем же самым событиям и предметам, о которых Стаций писал в своих «Сильвах».<sup>1</sup> Эпиграмматический жанр, в античном понимании, допускал все эти темы. Но преобладают эпиграммы насмешливого типа, и они определяют литературный облик сборников Марциала.

Это не страстная, лично заостренная эпиграмма Катулла. Осторожный Марциал обычно пользуется вымышленными именами, и его насмешка в гораздо большей мере направлена на типическое. Перед читателем проходят профессии, характеры, человеческие качества, душевные и физические недостатки. В изображении отрицательно-типического Марциал имел перед собою долгую литературную традицию, но он относится к ней вполне самостоятельно и умеет подавать свои фигуры в живой обстановке римского быта. Дилетант, который все делает «мило», но ничего не сумеет сделать хорошо, светский щеголь, собиратель памятников старины, докучливый знакомец, целующийся, по старому римскому обычаю, при встрече с знакомыми, симулянт, притворяющийся больным в надежде на подношения друзей, подозрительный погорелец, в пользу которого собрано гораздо больше, чем стоил его сгоревший дом, — лишь незначительная часть обширной галереи образов, встающей на страницах Марциала. Многостороннее освещение получают страдания, унижения и разочарования клиента: к теме подачек и угощения за чужой счет Марциал возвращается в самых разнообразных и изощренных вариациях. Не забыты и традиционные образы, как например философы, врачи, брадобреи, выскочки и искатели наследств, скряги, льстецы, завистники и в первую очередь, конечно, женщины. Любовь, брак и распутство представляют особенно благодарный материал для эпиграмматиста, и Марциалу нередко приходится оправдывать вольность зарисовок спецификой жанра. Много эпиграмм посвящено литературным темам, полемике с архаистами, с ученой поэзией, насмешке над литературными бездарностями, дилетантами и плагиаторами. Сетования на упадок литературы Марциал парирует типично «клиентским» объяснением этого явления:

Был бы у нас Меценат, появились бы тотчас Мароны,

и похвалы знатым литераторам, вроде упомянутого выше (стр. 457) Силия Италика, далеко не всегда соответствуют действительному уровню их дарования. Для влиятельных особ с пера нашего эпиграмматиста текут только похвалы, а в раболепстве перед «божественным» императором Домицианом и заискивании перед его клевертами Марциал несколько не уступает Стацию.

Марциал никогда не был близок ко двору, но после падения абсолютистского режима Домициана положение его в Риме пошатну-

<sup>1</sup> Любопытно, что Марциал, охотно выставяющий на показ свои литературные знакомства, ни разу не упоминает о Стации. Эпиграмматист явно не симпатизирует автору «Фиваиды», но не решается его затронуть при наличии «общих покровителей, которые могли бы обидеться за Стация».

лось. Похвалы новой власти и опорочивание прежней не встретили благосклонного приема.

Жалкой лести слова, напрасно льнете  
Вы к губам моим, слишком к вам привычным!

После 34-летнего пребывания в Риме Марциал не без грусти вернулся в Испанию, получив вспомоществование на дорогу от знатного литератора, Плиния Младшего. К этому времени он успел выпустить 11 книг основного собрания эпиграмм.

Последняя, 12-я книга, написана в Испании. Поэт нашел там щедрую покровительницу, подарившую ему поместье, но вне атмосферы Рима, «в провинциальном уединении», эпиграмматическое творчество его уже иссякало.

При всем многообразии крупниц «жизни», рассыпанных по сборникам Марциала, его насмешка не проникает глубоко. Он умел сказать несколько горьких истин по адресу римских богачей, но сатирические возможности его ограничены «клиентским» кругозором и зависимостью от покровителей. Марциал многого не видит или не решается касаться; в смысле реалистической силы его творчество далеко уступает «Сатирикону» Петрония. Чужды Марциалу также тенденции морально-обличительного характера, свойственные философствующим сатирикам древности, и общественные нравы не вызывают у него возражений идеологического порядка. Взор поэта скользит по мелочам; не глубина критики, а меткость слова и остроумие зарисовок составляют силу Марциала. Живое, несколько склонное к комическим гиперболам воображение, легкость словесной игры, искусство неожиданных концовок делают его одним из замечательнейших классиков эпиграммы в мировой литературе.

## 8. Плиний Младший

После убийства Домициана (96 г.) императором был провозглашен старый сенатор Нерва, власть которого в 98 г. унаследовал Траян. Согласие между императорской властью и сенатом, нарушенное в предыдущее правление, было надолго восстановлено. Аристократия почувствовала себя свободнее. «Теперь наконец мы оживаем», — пишет Тацит. Низкопоклоннический тон в литературе уже не находит поощрения, и это отразилось, как мы видели, на судьбе Марциала. Появляются новые литературные деятели из тех кругов, которые при Домициане вынуждены были молчать.

С литературной жизнью времени Нервы и Траяна нас знакомят письма Плиния Младшего (Гая Плиния Цецилия Секунда).

Цецилий Секунд (61/62 — около 114), племянник Плиния, автора «Естественной истории» (стр. 427), погибшего во время извержения Везувия в 79 г., был усыновлен дядей по завещанию и носил с тех пор его имя; он достиг известности как судебный оратор, прошел через всю лестницу римских государственных должностей вплоть до консулата, а в последние годы жизни был императорским наместником провинции Вифинии (около 111—113 г.).

Свои речи Плиний обрабатывал и издавал. Сохранилась только одна из них, «Панегирик императору Траяну», — произнесенный Плинием при его вступлении в обязанности консула (100 г.).

и затем значительно расширенный для книжного издания. Эта довольно типичная «царская речь» (стр. 230), выдержанная в напыщенно-торжественном стиле, служила образцом для многочисленных позднейших «панегириков» римским императорам. В вопросах стиля Плиний признает себя «поклонником древних», в частности Цицерона, но сам добавляет, что «не презирует новых».

Важнейший памятник литературной деятельности Плиния — его письма. Это не простые частные письма, предназначенные для своих адресатов, а небольшие, изящно составленные литературные послания в прозе, составлявшие в расчете на публикацию. Характер этих писем легко уясняется при сравнении с письмами Цицерона. Цицерон пишет действительные письма, в которых сообщает своим корреспондентам самые разнообразные новости: к этим же темам он возвращается в дальнейших письмах по мере развертывания событий. Не так у Плиния: его письмо обычно посвящено одной законченной теме, и она редко служит предметом последующих писем. Художественное письмо становится таким же орудием литературной фиксации единичного жизненного факта или душевного настроения в некий определенный момент, каким в поэзии были эпиграммы, «сильвы» или оды и послания Горация. Расположены письма тоже не хронологически, а как стихотворения в античных сборниках — по принципу вариации содержания и тона.

Содержание разнообразно. Плиний рассказывает о своих сенатских и судебных выступлениях, откликается на литературные и бытовые события дня, дает характеристики скончавшихся писателей и государственных деятелей, описывает виллы, природу, обращается с поздравлениями, с выражениями благодарности или соболезнования. Большой известностью пользуются два письма к историку Тациту, в которых Плиний, по просьбе Тацита, описывает гибель своего дяди и извержение Везувия.

К девяти книгам, из которых состоит собрание писем Плиния, была впоследствии присоединена, в качестве десятой книги, опубликованная независимо от основного собрания переписка Плиния с императором Траяном. Это — действительные письма, запросы Плиния по делам управления провинцией Вифинией и ответные указания императора. Они представляют большую ценность для историка; особенно интересно письмо, в котором Плиний запрашивает, какой линии ему надлежит держаться в отношении христиан.

Письма дают ясное представление о благодушном, но самодовольном и тщеславном авторе. Основная цель их — самоизображение. Плиний должен предстать перед потомством как благородный человек, гуманный рабовладелец, филантроп, преданный друг и отличный семьянин, как выдающийся литератор. Подобно многим деятелям времен империи Плиний не ожидает славы в веках от своей гражданской деятельности («она зависит не от нас», — говорит сам Плиний), но рассчитывает на литературное бессмертие. С этой целью он издает речи, письма, даже легкомысленные стишки, которые он считает составленными в стиле Катулла. Литературные темы занимают большое место и в письмах.

Крут литературных знакомств Плиния очень велик. «Вряд ли есть любитель литературных занятий, который не был бы моим другом», — уверяет он. Он называет большое число историков, ораторов,

ров, поэтов, но почти никто из них не оставил действительного следа в литературе. Это — дилетанты, «любители литературных занятий». Безвестные поэты, «друзья» Плиния, пишут по-латыни и по-гречески, подражая кому-либо из старых авторов. Потомок рода Проперциев сочиняет элегии в стиле знаменитого предка и лирические стихотворения в стиле Горация; другие избирают образцами неотериков, Катуллы и Кальва, пробуют силы в эпосе, мифологическом и историческом, составляют пьесы в духе Менандра и даже древнеаттической комедии; некий римлянин пишет греческие эпиграммы будто бы не хуже Каллимаха и мимиабмы не хуже Герода и, умея блистать в обоих жанрах, тем самым «превосходит» каждого из упомянутых греческих авторов. Писатели исполняют свои произведения в узком кругу и на публичных рецитациях, друг друга критикуют и исправляют. Плиний принимает горячее участие в этой эпигонской суетне и восхищается талантами современников. Любитель декламаций и публичных чтений, он охотно слушает других и заставляет слушать себя. Стиль оценивается в этом кругу выше, чем содержание, декламация — выше, чем действительное ораторское выступление. Глубоких культурных интересов здесь не видно.

### 9. Ювенал

В то время как состоятельный и знатный Плиний восхищается «счастливыми временами», наступившими при императоре Траяне, его современник Ювенал дает гораздо более мрачные картины римской жизни.

Децим Юний Ювенал (родился в 50-х или 60-х гг. I в., умер после 127 г.) был немолодым человеком, когда начал писать сатиры. Достоверных биографических сведений о нем сохранилось немного. Он происходил из Аквина, маленького италийского городка, где семья его владела земельным участком и принадлежала, повидимому, к местной муниципальной верхушке. Во времена Домициана Ювенал был незначительным литератором, выступал с декламациями, занимался, может быть, мелкими адвокатскими делами и вынужден был оказывать клиентские услуги влиятельным лицам. Впоследствии он достиг некоторого благосостояния: сатиры он выпускал без «посвящений» каким-либо покровителям, т. е. как человек с независимым социальным положением. Литературное наследие Ювенала — 16 сатир (в 5 книгах); все они составлены в после-домициановское время, первые шесть при Траяне, прочие уже в правление Адриана.

Ювенал выступил как сатирик-о б л и ч и т е л ь. Первая сатира сборника содержит обоснование выбора жанра и литературную программу. При тех впечатлениях, которые римская жизнь приносит на каждом шагу, «трудно сатир не писать»:

Коль дарования нет, порождается стих возмущеньем.

Подобно Марциалу, Ювенал противопоставляет свою сатиру мифологическим жанрам; тематика сатиры — действительные поступки и чувства людей, —

Все, что ни делают люди — желания, страх, наслажденья,  
Радости, гнев и раздор.

Задача сатирика формулируется как будто ясно — изображать пороки своего времени. Но тут автор вводит собеседника, призывающего к осторожности: называть имена живущих небезопасно. Выход, однако, найден — Ювенал будет называть имена умерших.

В отличие от «смеющейся» сатиры Горация и докторального тона Персия, стихотворения Ювенала будут принадлежать, таким образом, к типу негодующей сатиры. Классицистически настроенный поэт мыслит себе при этом сатиру традиционного типа, содержащую «ямбографический» элемент осмеяния конкретных лиц, т. е. тот элемент, который уже почти был устранен у Персия (стр. 447). Ему вспоминается «пылкий Луцилий». Но в условиях империи метод Луцилия уже был невозможен. Отсюда своеобразный прием Ювенала: он оперирует именами времен Домициана или даже Нерона, а из живущих называет только людей низкого социального положения или приговоренных по суду. Вместе с тем автор дает понять читателю, что его сатира, хотя и отнесенная к прошлому, в действительности направлена на настоящее.

В творчестве Ювенала можно различить два периода. Наиболее сильные и яркие произведения относятся к первому периоду (примерно, до 120 г.), в течение которого составлены были первые три книги собрания (сатиры 1—9). Поэт выбирает в это время острые темы, и сатира получает форму шумной декламационной инвективы против пороков и бедствий римской жизни, с иллюстрациями из хроники нескольких поколений.

Ювенал показывает запустение италийских городов, тяготы скученной столичной жизни для бедного гражданина, конкуренцию приезжих иностранцев, греков и сирийцев, вытесняющих честного римского клиента (3-я сатира). В живых зарисовках проходит бедственное положение интеллигентных профессий, поэтов, адвокатов, преподавателей реторики и грамматики (7-я сатира). Унижения клиентов за трапезой у патрона изображаются в 5-й сатире: «если ты способен все это перенести, так тебе и надо», — мрачно заключает автор. К сравнительно редкому у нашего поэта повествовательному типу принадлежит 4-я сатира, обличающая деспотический режим Домициана: пародируя формы эпического изложения, Ювенал рассказывает, как рыбак принес императору камбалу небывалой величины и как по вопросу о ее приготовлении был создан императорский совет. Получившая большой резонанс в мировой литературе сатира о знатности (8-я) приближается к привычной в римской поэзии форме сатиры-рассуждения. На многочисленных примерах показывается, что длинные генеалогии теряют ценность, если их обладатель недостойн славы предков.

Знатности нету нигде, как только в доблести духа.

Выпады против вырождающейся знати, ее роскоши и беспутства мы находим во многих сатирах, и те имена, которыми сатирик иллюстрирует обличаемые пороки, принадлежат преимущественно к сенаторскому сословию. С чрезвычайным озлоблением подаются фигуры богатых вольноотпущенников. Большая сатира против женщин (6-я) вся построена на примерах из жизни представительниц высшего римского общества, вплоть до императриц. Жениться — безумие; сатира содержит длинный перечень женских недостатков, в число которых входит и отсутствие недостатков.

В этих сатирах много преувеличений, сгущения красок, нарочитого подбора единичных случаев, особенно когда речь идет об изображении беспутства. Автор нередко сам охлаждает свой декламационный пыл ироническими концовками. Но вместе с тем Ювенал затрагивает ряд серьезных и существенных моментов римской жизни. Обезлюдение и пауперизация Италии были вполне актуальной проблемой, побудившей Нерву и Траяна провести ряд мероприятий кредитного и благотворительного характера. В произведениях Ювенала нередко звучит голос небогатых слоев свободного италийского населения; сатирик разделяет их недовольство современной жизнью, их моральные представления и их предрассудки. Отсюда его ненависть к чужеземцам, к богачам-вольноотпущенникам и горькие упреки по адресу эгоизма знати и скандального поведения ее отдельных представителей.

В буржуазной литературе образ Ювенала много раз искажался. Пока буржуазия была революционным классом, она усматривала в Ювенале обличителя тирании и аристократии, проповедника строгой республиканской морали. Это было, конечно, неправильно. Но столь же ошибочно возобладавшая у буржуазных исследователей XIX в. тенденция изображать Ювенала пустым «декламатором». Его критика римской действительности имеет, как мы видели, совершенно определенную социальную базу. Но «негодование» сатирика-работладельца не может подняться до критики социальной системы в целом и не выходит за пределы нападок на «нравы».

Во второй период творчества Ювенал обращается к морально-философским темам, рассуждает о неразумных желаниях, воспитании, упреках совести. Критика действительности приобретает более отвлеченный характер жалоб на моральный упадок современности, на развращенную городскую жизнь, и резкость тона ослабевает. Иногда Ювенал пытается приблизиться к горацианской манере; такова, например, 11-я сатира, содержащая приглашение приятеля на скромную загородную трапезу.

Своеобразна композиция сатир. Автор больше дорожит цепью образов, чем логической связью, резко переходит от одной темы к другой и столь же неожиданно возвращается к прежней. Как истый «декламатор», он старается действовать средствами ораторского внушения, нагромождает чувственно-яркие образы, гиперболы, патетические восклицания и вопросы. Ювенал — сатирик декламационного стиля.

И вместе с тем на примере этого писателя видно, в какой мере риторическая культура сопровождалась упадком общего культурного уровня. Ювенал рассуждает на философские темы, но познания его в философии ничтожны; он часто приводит мифологические примеры, но ограничивается общеизвестными сюжетами. Интересно его отношение к мифологии: он осуждает мифологические сюжеты трагедии как рассказы о безнравственных поступках и преступлениях, и это та позиция, на которой впоследствии будут стоять христианские авторы.

У нас нет сведений о том, как современники отнеслись к сатирам Ювенала. Поздняя античность и Средние века ценили его как моралиста и признавали лучшим римским сатириком. Но особенную славу приобрел Ювенал во времена подъема революционной буржуазии. Как уже было указано, в римском сатирике видели пламенного обли-

чителя аристократии и деспотизма. Эта точка зрения определила собою восторженную оценку Ювенала у В. Гюго, а в последнее время у Э. Синклера («Искусство маммоны»). Популярна она была и в России, сперва в декабристские времена, а затем — в 50—60-х гг. Онегин не случайно умел «потолковать о Ювенале», и Пушкин призывал «музу пламенной сатиры» вручить ему «Ювеналов бич».

### 10. Тацит

На фоне эпигонствующей и «декламационной» литературы конца «серебряного века» резко выделяется фигура блестящего историка, Публия (по другим источникам — Гая) Корнелия Тацита (родился около 55 г., умер около 120 г.).

Исключительный талант Тацита признавали уже современники. С самых молодых лет он обратил на себя внимание как выдающийся оратор. Зять известного полководца Юлия Агриколы, покорителя Британии, он легко получил доступ к государственным должностям, достиг консулата (97 г.), а при Траяне занимал один из высших административных постов империи — был проконсулом провинции Азии. В правление Домициана Тацит воздерживался от литературных выступлений и только после его смерти приступил к осуществлению своих историографических замыслов. Предварительно он выпускает три небольшие монографии, свидетельствующие о его исключительном литературном искусстве. Они принадлежат к различным прозаическим жанрам и написаны в трех разных стилях, в манере Саллюстия, в «новом» стиле и в стиле Цицерона.

Еще в 93 г. умер Агрикола, тесть Тацита, и молва утверждала, что он был отравлен Домицианом, относившимся с подозрительной завистью к славе Агриколы. Тацита в это время не было в Риме, и он не мог произнести традиционного «погребального восхваления» (стр. 285). Взамен этого он издает в 98 г. «Жизнеописание Юлия Агриколы». Деятельность Агриколы должна послужить доказательством того, что «и при дурных государях могут быть великие люди». Режим Домициана получает краткую, но мрачную характеристику. «Как наши предки были свидетелями того, до каких пределов может доходить свобода, так мы видели последнюю степень рабства».

Аристократ Тацит ненавидит деспотизм, но скептически относится к республиканской свободе и осуждает бесцельную оппозицию, «честолюбивую смерть без пользы для государства». Он приветствует наступивший «счастливейший век», когда Нерва сумел «соединить дотоле несоединимое — принципат и свободу». «Жизнеописание Агриколы» стилистически ориентировано на Саллюстия.

В том же 98 г. Тацит выпустил другую монографию, на этот раз этнографического содержания. «Германия» содержит описание общественной жизни и нравов германских племен, сперва в целом, затем по отдельным племенам; изложению предпосланы краткие сведения о стране и происхождении ее жителей. Огромная историческая ценность этого трактата, послужившего одним из важнейших источников для классической работы Энгельса «О происхождении семьи, частной собственности и государства», общеизвестна. С историко-литературной стороны важно указать, что «Германия» преемственно связана с традицией географически-этнографических описаний, вво-

дившихся в состав исторических произведений. Сам Тацит дал такой экскурс в «Агриколе» — описание Британии и ее обитателей. Характерно, что для чисто описательного сочинения Тацит выбрал «новый» стиль, с антитезами, точеными сентенциями и поэтической окраской речи.

В стиле, напоминающем Цицерона, составлен изящный «Диалог об ораторах». Предмет диалога — судьбы красноречия и причины его упадка, вопрос, с которым мы уже встречались у Петрония (стр. 452) и Квинтилиана (стр. 455). В этом произведении Тацит выводит своих учителей красноречия, Марка Апра и Юлия Секунда. Они собрались в доме трагического поэта Куриация Матерна, оставившего практическое красноречие ради занятия поэзией. Диалог состоит из двух частей. В первой идет спор о сравнительных преимуществах поэзии и красноречия. Апр считает поэзию бесполезным занятием, в то время как красноречие приносит пользу и ведет оратора к славе и почету; Матерн противопоставляет этому внутреннее наслаждение, приносимое поэзией, уходом в «уединение лесов и рощ», и осуждает «корыстное и кровожадное красноречие» современных ораторов, которые «ни повелителям не кажутся достаточно рабами, ни нам достаточно свободными». С приходом нового собеседника, любителя старины Мессалы, беседа переходит к основной теме произведения. Апр, представитель нового красноречия, оспаривает самый факт упадка: красноречие только изменилось, приспособившись к новому, более прихотливому вкусу. Архаист Мессала не сомневается в том, что упадок налицо; причину этого он видит в дурном и поверхностном воспитании и в характере риторического обучения (ср. стр. 452). Точка зрения самого автора выясняется в заключительной части диалога: причины упадка лежат глубже, в изменении государственного строя. Великое красноречие прошлого неразрывно связано с республиканской «вольностью, которую глупцы называют свободой»; в спокойных условиях империи оно уже невозможно. «Пусть каждый пользуется благами своего века». Тацит придерживается, таким образом, взгляда, вложенного в уста «философу» в трактате «О возвышенном» (стр. 241; хронологическое соотношение этого трактата с диалогом Тацита, к сожалению, неизвестно). Вывод второй части диалога бросает свет на первую: поскольку красноречие потеряло питавшую его почву, Матерн имел все основания отойти от него. Автор как бы обосновывает свой переход от красноречия к историографии.

Тацит оставил два больших исторических труда, охвативших в совокупности период от смерти Августа (14 г.) до падения Домициана (96 г.). «Истории» посвящены той части этого периода, для которой автор являлся современником, и начинаются с 69 г., с описания смут, последовавших за низвержением Нерона. События 14—68 гг. изложены во втором произведении, «От кончины божественного Августа», обычно называемом «Анналами» («Летописью»); оно было написано позже «Истории». В сумме оба эти труда составляют 30 книг. Сохранились далеко не все: от «Историй» первые четыре книги и начало пятой (события 69—70 гг.), а от «Анналов» книги 1—4 и часть 5 и 6-й книг (правление Тиберия), затем книги 11—16 (47—66 гг.) с утратой начала 11-й и конца 16-й книги.

Тацит — «старо-римлянин патрицианской складки и патрицианского образа мыслей» (Энгельс),<sup>1</sup> но он сознает неизбежность принцепата. «Дело мира потребовало, чтобы вся власть была передана одному лицу». «Смешанная» форма правления, которую в свое время одобрял Цицерон (стр. 334), «более достойна одобрения, чем бывает в действительности, а если и бывает, то не может быть долговечна». Видимость республиканских форм не обманывает Тацита: «римское государство таково, как если бы оно управлялось одним лицом». В «Агриколе» Тацит еще рассчитывал на совмещение «принцепата и свободы», но время Траяна могло убедить его в том, что даже при более мягких формах императорского правления фактическое значение сената не может быть восстановлено. Мировоззрение Тацита с годами становится все более пессимистическим. Острое ощущение общественного упадка, старо-патрицианская ненависть к деспотизму вместе с сознанием безвыходности положения и предчувствием грядущей катастрофы окутывают его историческое изложение трагической атмосферой обреченности.

Кругозор историка-аристократа ограничен. Рим — центр империи, и ко всему неримскому Тацит относится с презрением. Жизнь провинций, на которые в действительности переходил центр тяжести империи, остается вне его поля зрения. Император, сенат, город Рим, армия — те объекты, на которых сосредоточен исторический интерес Тацита. С этой точки зрения он может констатировать лишь упадок, ослабление моральной силы, рост деспотизма и раболепия. Эта морально-психологическая сторона и привлекает его внимание при изображении событий и исторических деятелей.

По старой римской историографической традиции Тацит сохраняет погодную форму изложения, но старается давать при этом художественно законченные картины. Повествование разворачивается с напряженным, неослабевающим драматизмом и создает серию потрясающих картин деспотизма и общественного разложения. Тацит — самый замечательный в античной историографии мастер литературного портрета. Он старается проникнуть в самые потаенные мотивы поведения исторических фигур, и из суммы психологически истолкованных поступков складывается ярко запечатлевающийся образ деятеля. Это имеет место и по отношению к второстепенным фигурам, но наибольшей силы достигает автор в изображении центральных действующих лиц, императоров Тиберия и Нерона. Исторiku удается в некоторой степени преодолеть обычную статичность античных характеристик и показать внутреннее развитие личности деспота под деморализующим влиянием принадлежащей ему власти. Части «Анналов», посвященные Тиберию и Нерону, представляют собой как бы обширные трагедии, с замедлениями и ускорениями действия. Историческая правильность этих характеристик может быть спорной, хотя Тацит и заверяет в своем полном беспристрастии; художественная сила образов остается неоспоримой.

Трагическому тону изложения соответствует торжественная строгость исключительно своеобразного стиля, сдержанного, насыщенного мыслями, оставляющего многое недосказанным, но понятным вдумчивому читателю. Блестящий мастер различных стилей, Тацит не сразу создал свой собственный. Концентрированная сжатость прозы

<sup>1</sup> См. цитату на стр. 426.

Саллюстия соединяется у него с отточенностью «нового» красноречия, но без свойственных этому последнему манерных эффектов.

Тацит одиноко возвышается над уровнем своего времени и как художник и как мыслитель. В античности он не был в достаточной мере понят и оценен. Должную оценку ему принесло уже Новое время. Его повествование не только дало материал для многочисленных трагедий (из произведений значительных авторов можно указать на «Оттона» Корнеля, «Британника» Расина, «Октавию» Альфieri), но и оставило значительный след в развитии политической мысли Европы. Революционная буржуазия всех стран не могла пройти мимо этого автора, который с гораздо большим основанием, чем Ювенал, должен был считаться обличителем абсолютизма. «Имя Тацита заставляет тиранов бледнеть», — писал во времена Наполеона революционный французский поэт Мари-Жозеф Шенье. Таково же было отношение к Тациту декабристов и Пушкина, который вдохновлялся римским историком, работая над «Борисом Годуновым», и отмечал «глубину суждения» этого «бича тиранов» («Замечания на Анналы Тацита»).

### ГЛАВА III

## ПОЗДНЕЙШАЯ РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

### 1. Второй век нашей эры

Со II в. в римской литературе наступает оскудение. Решающую роль в этом сыграло возвышение провинций и ослабление значения Италии, начавшееся со времен Адриана (117—138). Культурный центр империи перемещается в ее восточную часть, для которой наступает период «греческого возрождения» (стр. 238). Господствующее положение провинциальной знати, поставляющей императоров и высшую бюрократию, и массовые религиозные движения, идущие с Востока, открывают новую страницу в культурной жизни империи, причем ведущую роль играет ее восточная часть, пользующаяся греческим языком. Характеристика этой культуры времени упадка античного общества дана была в главе о греческой литературе времен империи (стр. 236 сл.).

Ювенал и Тацит относились с резкой антипатией ко всему неримскому; при дворе Адриана и его преемников господствует эллинофильство. Император Марк Аврелий составляет дневник своих размышлений («К самому себе») на греческом языке. Для многих других писателей характерно двуязычие.

К числу этих последних принадлежит секретарь Адриана, Гай Светоний Транквилл (около 75—150 гг.), неутомимый собиратель исторических и культурно-исторических материалов. Его произведение «О знаменитых мужах», дошедшее до нас лишь в незначительной части, послужило важнейшим источником для сохранившихся биографий римских писателей и хронологических сведений о них у позднейших авторов. Почти полностью дошел другой значительный труд Светония, его «Жизнеописание Цезарей» (около 120 г.), биографии двенадцати императоров — от Юлия Цезаря до Домициана. Это — биографии-характеристики (стр. 244),

с большим количеством мелких деталей. Материал расположен в силу этого не хронологически, а по «категориям явлений», т. е. по определенной схеме, охватывающей различные стороны государственной деятельности и частной жизни изображаемого лица. Историко-антикварный интерес преобладает у Светония над художественным. Оба названные произведения составлены по-латыни, но Светоний писал трактаты и на греческом языке.

Правление Адриана было поворотным и в том отношении, что империя отказывается от политики систематических завоеваний и переходит на состояние обороны. Наступает период относительного внутреннего спокойствия, отсутствия больших задач, бюрократической тишины в управлении; общественная самодеятельность ограничивается благотворительностью и взаимопомощью в местных масштабах. Возрастает уважение к частной добропорядочности и семейным привязанностям, но культурные интересы при этом мельчают. Немногочисленные остатки поэзии II в. свидетельствуют о тяге к простому и безыскусственному содержанию, к выражению обыденных чувств и описанию обыденных предметов. Патетического тона, характерного для I в., здесь уже нет, но наблюдается искание вычурной формы, с усложненными размерами, напоминающими неотериков, и стиховыми кунштштюками.

Как и в греческой литературе этого времени, в Риме развивается арханизм, любованье стариной, антикварный и стилистический интерес к памятникам ранней римской литературы доцицероновского периода. Архаистические вкусы спорадически встречались и в I в., но со II в. они входят в моду. Император Адриан предпочитал Катона и Энния Цицерону и Вергилию. Лидер архайстов II в. — ретор Фронтон (около 100—175 гг.), учитель Марка Аврелия. Малосодержательность творчества этого автора, пользовавшегося высоким уважением у современников, показательна для культурного уровня римской верхушки. Подобно греческим «софистам», он сочиняет речи на всевозможные темы, серьезные и шуточные, вплоть до похвалы дыму и пыли. Среди его произведений сохранилась довольно обширная переписка с Марком Аврелием. Учитель и ученик обмениваются заверениями в привязанности, сообщают друг другу о мелких событиях дня и беседуют по вопросам стиля. Других общих интересов у них нет. Когда воспитанник увлекся философией, учитель не может скрыть своего глубокого огорчения. Стиль, риторическое искусство превыше всего для Фронтона. В поисках силы и конкретности выражения он обращается к лексическому богатству еще не фиксированного литературного языка старинных писателей. У Катона, Энния, Плавта, в ателланах, у архайстов Лукреция и Саллюстия он находит те «неожиданные», «народные и забытые» слова, которые придают речи «архаический колорит». Цицерон удовлетворяет его уже в гораздо меньшей мере; к Сенеке и Лукану он относится резко отрицательно. Вводя в литературный язык старинные слова, Фронтон создает вычурное смешение стилей разных эпох, которым он чрезвычайно гордится.

Любопытный памятник арханизма II в. — «Аттические ночи» Авла Геллия. В этот период иссякания творческих сил античного общества мы все чаще начинаем встречаться со всевозможными «сокращениями» более ранних трудов и с сборниками выписок. Такой сборник выписок на разные темы из греческих и римских писа-

телей представляют собой «Аттические ночи» в 20 книгах (автор завершал свое риторическое и философское образование в Афинах и в зимние ночи начал работать над собиранием выписок). Выписки нередко получают художественное обрамление в виде небольшого рассказа из жизни образованного общества Афин и Рима. Зарисовки эти не лишены культурно-исторического интереса, но основное значение сборника состоит для нас в том, что Геллий цитирует огромное количество не дошедших до нас памятников республиканской литературы. Вообще, архаистическому уклону поздне-античных ученых мы обязаны сохранением многочисленных фрагментов древних писателей, в то время как от второстепенных авторов времени Августа и первого века империи не осталось почти никаких следов.

Одновременно с оскудением литературной жизни Рима намечаются ростки литературного движения в тех западных провинциях империи, для которых латинский язык был основным языком культуры. До этого времени Рим был единственным центром литературы на латинском языке и привлекал к себе культурные силы провинций. С ростом значения провинций это положение меняется. Провинция Африка, находившаяся на стыке с эллинистическим миром, дала самого интересного писателя II в., Апулея (родился около 124 г.).

В деятельности Апулея скрещиваются самые разнообразные культурные течения. Уроженец Мадавры, римской колонии в глубине Нумидии, Апулей происходил из богатой семьи. Он получил риторическое образование в Карфагене, главном городе провинции Африки, обучался философии в Афинах и много путешествовал по греческому Востоку. Апулей называет себя философом-платоником. При этом имеется в виду тот пифагорействующий платонизм I—II вв. н. э., с которым мы встречались уже у Плутарха (стр. 242—243): учение о противоположности бога и материи и о «демонах», как посредниках между богом и материей, причем в число «демонов» входят «божества» народной религии. Философ Апулей увлечен мистическими культами и посвящается в различные «тайнства». Но он прежде всего «софист», типичный представитель «второй софистики», цветистый стиль которой он переводит на латинскую почву. Пребывание в Риме, где Апулей занимался адвокатской деятельностью, дало ему возможность усовершенствоваться во владении латинским стилем; он примкнул к модному архаистическому направлению. Вернувшись в Африку, он вел жизнь странствующего софиста и при этом чуть не сделался жертвой того всеобщего суеверия, которое сам в значительной мере разделял.

Во время своих странствий Апулей встретился с одним из товарищей по афинским занятиям и женился на его матери, богатой вдове, значительно превосходившей по возрасту самого Апулея. Родственники, недовольные этим браком, возбудили против «философа» опасное обвинение в занятиях магией, с помощью которой он будто бы «околдовал» богатую женщину. Натурфилософские и «окультурные» интересы Апулея давали в руки обвинителей некоторый материал. Защитительная речь его («В защиту самого себя по обвинению в магии», обычно именуемая «Апологией»), произнесенная перед проконсулом Африки и впоследствии изданная в расширенном виде, представляет собой чрезвычайно любопытный культурно-исторический документ и дает отличное пред-

ставление об ораторском и адвокатском искусстве автора. Апулей зло и остроумно высмеивает невежество своих противников, но старается не задерживаться на скользких «оккультных» темах; он пересыпает речь отступлениями, игриво кокетничая своими учеными и литературными занятиями, красивой внешностью и виртуозностью стиля. Процесс закончился оправданием Апулея, однако репутация «мага» твердо сохранилась за ним в потомстве. Впоследствии Апулей жил в Карфагене и, как прославленный оратор, достиг больших почестей. Ему при жизни была сооружена статуя, и он был избран на высшую местную должность «жреца провинции».

Философ, софист и маг, Апулей — характерное явление своего времени. Творчество его чрезвычайно многообразно. Он пишет полатини и по-гречески, составляет речи, философские и естественно-научные сочинения, поэтические произведения в различных жанрах. Греческие произведения все утеряны, из латинских многое сохранилось: философские трактаты — о платонизме, «демонологии» и т. п., выдержки из софистических декламаций на разные темы («Цветник»), упомянутая выше «Апология», наконец большой роман «Метаморфозы» (или «Золотой осел»),<sup>1</sup> на котором основано значение Апулея для мировой литературы. Сюжет «Метаморфоз» в самых основных чертах сводится к следующему.

Молодой грек, по имени Лукий, попадает в Фессалию, страну, славящуюся чародейством, и останавливается в доме знакомого, жена которого слывет могущественной колдуньей. В жажде приобщиться к таинственной сфере магии, Лукий вступает в связь со служанкой, несколько причастной к искусству госпожи, но служанка по ошибке превращает его вместо птицы в осла. Человеческий разум и человеческие вкусы Лукий сохраняет. Он знает даже средство освобождения от чар: для этого достаточно пожевать роз. Но обратное превращение надолго задерживается. «Осла» в ту же ночь похищают разбойники, он переживает различные приключения, попадает от одного хозяина к другому, всюду терпит побои и неоднократно оказывается на краю гибели. Когда диковинное животное обращает на себя внимание, его предназначают для позорного публичного представления. Все это составляет содержание первых десяти книг романа. В последний момент Лукию удастся убежать на морской берег, и в заключительной 11-й книге он обращается с мольбой к богине Исиде. Богиня является ему во сне, обещает спасение, но с тем, чтобы его дальнейшая жизнь была посвящена служению ей. Действительно, на следующий день осел встречает священную процессию Исиды, жует розы с венка у ее жреца и становится человеком. Возрожденный Лукий приобретает теперь черты самого Апулея: он оказывается уроженцем Мадавы, принимает посвящение в таинства Исиды и отправляется по божественному внушению в Рим, где удостоивается высших степеней посвящения.

Сказание о человеке, превращенном в животное чарами колдуньи и вновь обретшем человеческий облик, встречается в многочисленных вариантах у различных народов. В русском фольклоре оно представлено былинной о Добрыне и Маринке. В античную литературу это

<sup>1</sup> В рукописях роман озаглавлен «Метаморфозы», но известный христианский писатель Августин (350—430) цитирует его под заглавием «Золотой осел». Эпитет «золотой», т. е. «прекрасный», «чудный», принадлежит к стилю низовых рассказчиков, которые исполняли перед уличной аудиторией «золотые побасенки».

фольклорное сказание вошло уже до Апулея, и в изложенном сюжете ему ничего не принадлежит, кроме заключительной части.

Во вступлении к роману Апулей характеризует его как «греческую повесть», составленную в «милетском» (т. е. новеллистическом) стиле (стр. 234). «Метаморфозы» представляют собой переработку греческого произведения, сокращенный пересказ которого мы находим в приписываемом Лукиану «Лукии или осле» (стр. 255). Это тот же сюжет, с той же серией приключений: даже словесная форма обоих произведений во многих случаях тождественна. И там и здесь рассказ ведется в первом лице, от имени Лукия. Но греческий «Лукий» (в одной книге) много короче «Метаморфоз», составляющих 11 книг. Повесть, сохранившаяся среди произведений Лукиана, заключает в себе только основной сюжет в сжатом изложении и с явными сокращениями, затемняющими ход действия. У Апулея сюжет расширен многочисленными эпизодами, в которых герой принимает личное участие, и рядом вставных новелл, непосредственно с сюжетом не связанных и введенных как рассказы о виденном и слышанном до превращения и после него. Различны и концовки: в «Лукии» нет вмешательства Исиды. Герой сам вкушает спасительных роз, и автор подвергает его, уже человека, «составителя историй и других сочинений», заключительному унижению: дама, которой он нравился в бытность ослом, отвергает его любовь как человека. Этот неожиданный финал, придающий пародийно-сатирическое освещение сухому пересказу злоключений «осла», резко противостоит религиозно-торжественному окончанию романа у Апулея. В латинской переработке изменены также имена действующих лиц, кроме имени главного героя, Лукия (Люция).

Фотий, константинопольский патриарх IX в., еще имел в руках полный текст греческой повести о Лукии-осле и сопоставил ее с дошедшим до нас изложением, которое он считал принадлежащим Лукиану. Автором этой повести он называет некоего Лукия Патрского, о котором в других источниках не сохранилось сведений. Неизвестно даже, подлинное ли это имя писателя или оно извлечено из самого рассказа, где герой Лукий, происходящий из города Патр (так в греческом «Лукии», у Апулея родина — Коринф), ведет повествование в первом лице. Из не вполне ясных слов Фотия можно заключить, что интересующий нас сюжет занимал первые две книги произведения Лукия Патрского, в котором рассказывались и другие истории о превращении людей в животных и обратно, причем автор, в отличие от насмешливого Лукиана, относился к своей теме вполне серьезно.

Апулей и автор «Лукия или осла» перерабатывали, таким образом, одно произведение в двух направлениях. При утрате оригинала личный вклад автора «Метаморфоз» не всегда может быть точно установлен. Но если подлинная греческая повесть действительно умещалась в двух книгах, расширения и вставки «Метаморфоз» должны быть отнесены в значительной мере за счет самого Апулея, наряду с заключительной, полуавтобиографической частью.

«Внимай, читатель: позабавишься», — такими словами кончается вступительная глава «Метаморфоз». Автор обещает развлечь читателя, но преследует и нравоучительную цель. Идейная концепция романа раскрывается только в последней книге, когда начинают стираться грани между героем и автором. Сюжет получает аллегорическое истолкование, в котором нравственная сторона осложняется уче-

ниями религии таинств. Пребывание разумного Лукия в шкуре «издавна отвратительного» чистой Исиде сладострастного животного<sup>1</sup> становится аллегорией чувственной жизни. «Не в прок пошло тебе, — говорит Лукию жрец Исиды, — ни происхождение, ни положение, ни даже самая наука, которая тебя отличает, потому что ты, сделавшись по страстности своего молодого возраста рабом сластолюбия, получил роковое возмездие за неуместное любопытство». К чувственности присоединяется, таким образом, второй порок, пагубность которого может быть иллюстрирована романом, — «любопытство», желание самовольно проникнуть в скрытые тайны сверхъестественного. Но еще более важна для Апулея другая сторона вопроса. Чувственный человек — раб «слепой судьбы»; тот, кто преодолел чувственность в религии посвящения, «справляет победу над судьбой». «Тебя приняла под свое покровительство другая судьба, но уже зрячая». Противопоставление это отражается на всем построении романа. Лукий до посвящения не перестает быть игрушкой коварной судьбы, преследующей его так же, как она преследует героев античного любовного романа, и проводящей его через бессвязную серию приключений; жизнь Лукия после посвящения движется планомерно, по предписанию божества, от низшей ступени к высшей. С идеей преодоления судьбы мы встречались уже у Саллюстия (стр. 344), но там оно достигалось «личной доблестью»; через два века после Саллюстия представитель поздне-античного общества Апулей уже не рассчитывает на собственные силы и вверяет себя покровительству божества.

Религиозно-философская концепция заключительной книги позволяет автору ввести в изображение чувственного периода жизни Лукия большое количество «развлекательного» материала; однако ему не чужды и сатирические цели. Ослиная маска героя открывала широкие возможности сатирического изображения нравов: «люди, не считаясь с моим присутствием, свободно говорили и действовали, как хотели». Возможности эти были использованы уже в греческой повести, изображавшей, например, развратную жизнь нищенствующих жрецов сирийской богини, и расширены в добавлениях, принадлежащих самому Апулею. По роману рассыпано огромное количество мелких штрихов, изображающих различные слои провинциального общества в различной обстановке, причем Апулей не ограничивается комически-бытовой стороной; он не скрывает тяжелой эксплуатации рабов, трудного положения мелких земельных собственников, произвола администрации. Большую культурно-историческую ценность имеют описания, связанные с религией и театром.

Богатый фольклорно-новеллистический материал мы находим в эпизодах и вставных частях. Автор старается концентрировать однотипный дополнительный материал в соответствии с тоном различных частей основного рассказа. Тут небылицы о колдовстве и разбойничьи истории, фривольные комически-бытовые новеллы о неверных женах и рассказы о добродетельных героинях, мрачные повествования об убийствах и преступлениях и веселые пародии.

В этой пестрой и красочной картине особо выделяется большой вставной рассказ, помещенный в центре романа и равный по величине двум книгам, — «старушечий рассказ», т. е. сказка, об Амуре и

<sup>1</sup> Мы привыкли соединять с образом «осла» представление о глупости; в античном фольклоре и античных верованиях осел выступает в первую очередь как сладострастное животное, связанное с культами плодородия.

**Психее.** Это один из самых распространенных в мировом фольклоре сказочных сюжетов: девушка выдана за какое-то таинственное существо, нарушает брачный запрет, муж исчезает, жена отправляется на поиски и после долгих странствий находит супруга. Повествование Апулея начинается сказочной формулой: «В некотором государстве жили были царь с царицей. Было у них три дочки». Затем автор переходит на свой обычный изысканный стиль. Литературная обработка сохранила основные линии фольклорного сюжета. Удивительная красота младшей из трех дочерей, назначенный ей брак со страшным чудовищем, волшебный дворец мужа с невидимыми прислужниками, таинственный муж, который посещает жену ночью и запрещает глядеть на себя при свете, нарушение запрета по наущению коварных сестер, поиски исчезнувшего мужа, оказавшегося очаровательным мальчиком, месть сестрам, скитания и рабская служба героини, выполняющей трудные задачи при содействии чудесных помощников, ее смерть и воскресение, — вся эта сказочная вязь налицо и у Апулея. Но мужем героини является Амур, и мир сказки перемешан со сферой олимпийских богов, поданной в комически-бытовых тонах. Героиня тоже получает имя; она — Психея (*Psyche* — «Душа»). Уже в античности рассказ Апулея понимался аллегорически, и автор в какой-то мере рассчитывает на подобное истолкование. Падение героини — «души», результат злосчастного «любопытства», делает ее жертвой злых сил, обрекает на страдания и скитания, пока не наступит конечное избавление по милости верховного божества, — в этом отношении Психея сходна с главным героем Лукием. Не следует только искать аллегории в сказочных деталях, и мысль о нравственном очищении души страданием, вкладывавшаяся в этот сюжет в Новое время, чужда концепции Апулея.

Как обычно у античных мастеров слова, Апулей владеет разнообразными стилями. В «Апологии» он старается воспроизвести «обылие» Цицерона; декламации звучат всеми погромами софистического красноречия; в «Метаморфозах» софистическая цветистость сочетается с более простым стилем новеллы. В целом, однако, Апулей — изысканный, манерный стилист, часто прибегающий к архаическим словам, поэтическим оборотам, собственному словотворчеству и, вместе с тем, к выражениям народной речи. Предложение часто разбивается на ряд равномерных, параллельно построенных частей с звуковыми повторами в конце каждой части (ср. стр. 177).

Слава Апулея была очень велика. Вокруг имени «мага» создавались легенды; Апулея противопоставляли Христу. «Метаморфозы» были хорошо известны в Средние века; новеллы о любовнике в бочке и любовнике, выдавшем себя чиханьем, перешли в «Декамерон» Бокаччо. Но наибольший успех выпал на долю «Амура и Психеи». Сюжет этот много раз обрабатывался в литературе (например, Лафонтен, Виланд, у нас «Душенька» Богдановича) и давал материал для творчества величайших мастеров изобразительного искусства (Рафаэль, Канова, Торвальдсен и др.).

Апулей не единственный писатель провинции Африки во II в. В Африке ранее, чем в других местах, появляется оригинальная христианская литература на латинском языке. Ее зачинателем является Тертуллиан (около 150—230 гг.), создатель церковной латыни, переносящий в христианскую письменность приемы софистического стиля.

## 2. Третий—шестой века нашей эры

Длительный кризис, потрясший империю в III в., приносит с собою полное запустение в области художественной литературы на латинском языке. Она возрождается лишь с преодолением кризиса, но условия развития ее оказываются уже резко изменившимися. Абсолютная монархия, создающаяся в конце III в., переносит центр из Рима в Константинополь, господствующей религией вскоре становится христианство. В литературном развитии ведущая роль тоже принадлежит христианской литературе. «Поздняя империя» IV—V вв. — время зарождения средневековой латинской литературы. Античная литература находится в процессе замирания.

Старые литературные формы все же продолжают существовать вплоть до окончательного распада западной части империи и уничтожения ее «варварами». Консервативной силой, поддерживавшей старую литературную культуру, была школа, грамматическое и риторическое обучение. Школа учила владению старым «классическим» языком, от которого живое языковое развитие уже далеко отошло; она учила старому стихосложению, основанному на различении долгих и кратких слогов, исчезнувшем уже в живом языке. Старый язык остается классовым языком верхушки, независимо от ее религиозной принадлежности; христианские прозаики [Минувций Феликс (II—III вв.), Лактанций (III—IV вв.), Иероним (около 348—420 гг.), Августин (354—430)] пользуются тем же риторическим стилем, что и язычники, а христианские поэты пересказывают библейские сюжеты на манер Вергилия или следуют в своей лирике горацианским формам (видный поэт — Пруденций, около 348—410).

Христианская литература, подготовляющая дальнейшее средневековое развитие, лежит вне пределов нашего рассмотрения. Здесь мы ограничимся кратким указанием на несколько важнейших явлений, связанных со старой литературой.

Так, задачу возрождения римской литературы ставит себе во второй половине IV в. кружок аристократов, группирующийся вокруг оратора Симмаха (около 350—410 гг.). Кружок этот, остающийся верным древней религии, противопоставляет традиции старой римской культуры христианству, с одной стороны, и «варварству», — с другой. Сохранение тщательно выверенных текстов многих римских писателей, создание комментариев к ним, — один из результатов деятельности этого кружка. Но собственное литературное творчество консервативных кругов отличается идейной бесперспективностью. Речи и письма самого Симмаха, прекрасно отделанные стилистически, чрезвычайно бедны содержанием. Пересказы старых авторов, вычурная форма и стиховые фокусы, школьный педантизм и символично-аллегорическая фантастика — характерные признаки этой литературы. Особый вид литературного кунштюка представляют собой «центоны» (лоскутные платья): новое произведение создается с помощью объединения стихов, надерганных из разных мест какого-либо поэта (чаще всего Вергилия).

Из поэтов IV в. самый значительный — Деций Магн Авсоний (около 310—395 гг.), преподаватель грамматики и риторики в Бурдигале (современный Бордо) и воспитатель императора Грациана. Этот мастер поэтической игрушки, любивший сочинять на одну и ту же

тому «одностишия» и «двустышия» (или «четверостишия»), оставил несколько произведений, представляющих не один только формально-стилистический интерес. К числу их относится *Mosella*, описание путешествия по Рейну и Мозелю с разнообразными зарисовками картин природы, и «*Эфемериды*», — описание дневного времяпрепровождения. Римский патриотизм соединяется у Авсония с любовью к родной провинции, и в его многочисленных стихотворениях культурная жизнь верхушки галло-римского общества IV в. получает разнообразное отражение. Поэту удается изображение семейных чувств, дружеских отношений, светских добродетелей; более глубоко его интересы не проникают. Авсоний — христианин, но взоры его обращены преимущественно к прошлому, и произведения его загружены всевозможной грамматической, мифологической и историко-географической «ученостью». Он хорошо знает классическую поэзию и старается непосредственно примкнуть к поэтическим традициям I—II вв. н. э. (Марциал, поэты времени Адриана).

Выделение западной части империи в конце IV в. вернуло Италии ее утраченное было политическое значение. Вновь возникает придворная поэзия с политической тематикой, прославляющая успехи Рима в борьбе с «варварами». Самый талантливый представитель этой поэзии на грани IV и V вв. — Клавдий Клавдиан (умер в 404 г.), по происхождению александрийский грек, блестящий мастер стиха, писавший стихотворения на обоих языках. Клавдиан составляет стихотворения в честь западного императора Гонория и фактического правителя Запада, Стилихона, и обрушивается с резкой наשמкой против фаворитов восточного императора; страстная инвектива против евнухов и интриганов константинопольского двора чередуется с чрезмерными похвалами по адресу покровителей поэта. Единство латинского мира в его противопоставлении греческой империи нашло в лице Клавдиана красноречивого и патетического выразителя: он прославляет римское прошлое и возвещает вечность Рима. По живописному лиризму и богатству использования мифологического аппарата Клавдиан часто приближается к манере Стация. Большим изяществом отличается его мифологический эпос «*Похищение Прозерпины*». Восторженную хвалу Риму, как центру мирового владычества, содержит поэма Рутилия Наматяна, описывающая в элегических стихах возвращение автора из Рима в Галлию в 416 г.

Многие стихотворения позднего времени дошли до нас в сборнике, обычно называемом «*Латинская антология*». Сборник составлен, повидимому, в Африке в VI в., но содержит произведения разного времени. Среди них выделяется по художественным достоинствам «*Всенощная Венеры*»: наступление весны и праздник рождения Венеры прославляются автором, для которого личная весна не наступила. Стихотворение разделено на неравные части, окаймленные рефреном: «Завтра да любит, кто никогда не любил, а кто любил, да любит завтра». Ни автор, ни время стихотворения неизвестны (может быть IV в.).

Старыми традициями питается также и внецерковная проза. Составляются «панегирики» по образцу Плиния, биографии императоров по образцу Светония. Из прозаиков позднего времени, кроме уже названного Симмаха, наибольший интерес представляют Аммиан Марцеллин (около 330—400 гг.), последний крупный

римский историк, продолжатель Тацита, и казненный в 524 г. Теодорихом философ Боэтий, автор трактата «Об утешении, доставляемом философией».

Характерно развитие повествовательной литературы. «Деяния Александра», «Диктис», «Дарет» (стр. 257) получают латинскую обработку, которая стала источником знакомства средневековой Европы с этими произведениями. Огромным распространением в Средние века пользовался еще и другой латинский роман приключений — «История Аполлония, царя Тирского», разрабатывающий сюжет о разбросанной по всему миру и воссоединяющейся семье (ср. стр. 267). Аполлония преследуют несчастья. Ему приходится спастись от царя Антиоха, кровосмесительную связь которого с дочерью он разгадал по ее загадкам; жена Аполлония, киренская царевна, умирает во время морского путешествия, и ящик с ее телом погружается в воду; новорожденная дочь, оставленная на воспитание недостойным людям, подвергается смертельной опасности и считается погибшей, но в действительности попадает в дом сводника. Все оканчивается, конечно, благополучно. Царство Антиоха переходит после его смерти к Аполлонию; ящик с телом жены прибило на сушу, смерть ее оказалась мнимой, и врач вернул ее к жизни; дочь осталась чиста, и Аполлоний, дошедший уже до состояния полного отчаяния, узнает дочь в грубо оттолкнутой им было певице и находит затем жену в должности жрицы Дианы Эфесской. Порок наказан, и все добродетельные персонажи вознаграждаются. Сюжет «Истории Аполлония» послужил материалом для приписываемой Шекспиру трагедии «Перикл, принц Тирский».

Распад Западной империи, варварские завоевания и переход античного общества в феодальное довершают процесс замирания старой римской литературы. На грани VI—VII вв. она уже мертва, и ее литературные формы лишь частично трансформируются в жанры средневековой латинской литературы. Но потребности школы и техники требовали сохранения древних памятников. В монастырях, становящихся отныне центрами просвещения, идет работа по переписыванию текстов старых римских писателей; особенно значительна в этом отношении инициатива Кассиодора (родился около 480 г.), видного государственного деятеля времен Теодориха. Войдя в обиход школьно-монастырской жизни, особенно со времени Каролингов, переписка римских текстов сохранила их до того времени, когда они снова стали мощными факторами культурной жизни Европы, до эпохи Возрождения (стр. 4—5).

## УКАЗАТЕЛИ

### I

#### АВТОРЫ И ЗАГЛАВИЯ АНОНИМНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ<sup>1</sup>

- Августин 244, 473, 477.  
 Авсоний 477-478.  
 Агафий 269.  
 Агафон 154.  
 Академия 183, 194, 325, 328, 329, 333.  
 Акций 323, 326, 338.  
 Александрии см. Деяния Александра.  
 Алексид 168, 205.  
 Алкей 82-83, 84, 85, 226, 391, 392, 395.  
 Алкифрон 248, 267.  
 Алкман 88-89.  
 Аммиан Марцеллин 478-479.  
 Анакреонт (Анакреон) 85-86, 87, 89, 269, 386, 391.  
 Анакреонтические стихотворения (анакреонтеи) 86-87, 269, 359, 401.  
 Анаксагор 99, 139.  
 Анаксимандр 95.  
 Анаксимен 95.  
 Анита 214.  
 Антимах 213, (216), 404.  
 Антиох Аскалонский 329.  
 Антифан 168.  
 Антифил 268.  
 Антология Латинская 478.  
 Антология Палатинская см. Константин Кефала.  
 Антоний 328, 334.  
 Антоний Диоген 258.  
 Аполлодор Каристский 307, 309.  
 Аполлоний Молон 329, 340.  
 Аполлоний Пергейский 196.  
 Аполлоний Родосский 218-221, 226, 229, 378, 460.  
 Аполлоний Тианский 248, 259, 261, 266.  
 Аппиан 256.  
 Апр 430, 468.  
 Апулей 25, 255, 268, 472-476.  
 Арат 212, 328.  
 Арион 89, 109, 110, 171.  
 Аристарх Самосский 196, 197.  
 Аристарх Самофракийский 47, 197.  
 Аристид Милетский 234.  
 Аристид, Элий 248, 253.  
 Аристипп 397.  
 Аристотель 5, 17, 70, 72, 104, 109, 110, 113, 117, 135, 152, 154, 155, 157, 182, 185-190, 194, 201, 235, 236, 237, 320, 332, 334, 339, 401.  
 Аристофан 18, 145, 158, 159-167, 201, 202, 243, 251.  
 Аристофан Византийский 197, 209.  
 Арриан 256.  
 Архий 336, 354.  
 Архилох 77-78, 82, 97, 123, 241, 386, 387.  
 Архимед 196.  
 Асиний Поллион 366, 367, 371, 422.  
 Асклепиад 213, 215, 224, 391.  
 Атта 324.  
 Аттал 431.  
 Аттик 337, 345, 346.  
 Афиней 239.  
 Афраний 324.  
 Ахилл Татий 261, 265, 266.  
 Бабрий 268.  
 Батрахомиомахия 72-73.  
 Бион Борисфенит 235, 388.  
 Бион Смирнский 229.  
 Блоссий 321.  
 Бэтий 479.  
 Брут 327, 329, 331, 335, 337, 340, 385, 386, 395, 420.  
 Бэй (Бэо) 416.  
 Вакхилид 93, 109, 110.  
 Валерий Катон 353.  
 Валерий Флакк 457.  
 Варий 368, 369, 372, 386, 415.  
 Варрон 292, 302, 322, 327, 372, 375.  
 Василий Великий 248.  
 Вергилий (Марон) 5, (58), 219, 229, 237, 274, 275, 291, (305), 306, 346, 361, 366, 368-385, 386, 387, 395, 398, 400, 401, 402, 404, 414, 443, 445, 446, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 471, 477.  
 Витрувий 113.  
 Возвращения 69-70, 120.  
 Война мышей и лягушек см. Батрахомиомахия.  
 Волусий 359.  
 Всеночная Венеры 478.

<sup>1</sup> В указатель введены также случаи использования имени автора (писателя, философа) в качестве литературного персонажа или заглавного имени произведения.

Галл 372, 402, 404-405, 408, 409.  
 Гегесий 195.  
 Гекатей 96.  
 Гелиодор 261, 265-266.  
 Геллий 471-472.  
 Гераклит 95, 157.  
 Германик 419.  
 Герод (Геронд) 226-228, 464.  
 Героднан 256.  
 Геродот 64, 80, 96, 110, 169-171, 172, 182, 280, 425.  
 Гесиод 42, 59-64, 66, 71, 78, 95, 96, 123, 216, 217, 282, 283, 373, 381.  
 Гикет 339.  
 Гимерий 85, 248.  
 Гимн арвальских братьев 279.  
 Гимн салиев 279.  
 Гиппарх 196.  
 Гиппократ 169.  
 Гиппонакт 81, 216, 226, 227.  
 Гиртий 342.  
 Гомер (Илиада, Одиссея) 5, 17, 20, 21, 22, 25, 27, 29, 30-59, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71-72, 73, 76, 77, 78, 95, 96, 97, 103, 105, 116, 120, 127, 134, 152, 157, 165, 171, 176, 185, 197, 216, 219, 220, 221, 223, 234, 241, 253, 256, 257, 258, 268, 274, 275, 283, 289, 291, 305, 306, 328, 352, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 408, 412, 414, 443, 456.  
 Гораций 83, 228, 275, 280, 326, 346, 363, 366, 369, 385-402, 405, 409, 433, 437, 440, 446, 447, 458, 463, 464, 465, 466.  
 Горгий 102, 177, 179, 180, 184, 231, 267.  
 Гортенсий 328, 330, 334.  
 Гракхи 317, 318, 319, 321, 323, 324, 327, 424, 444, 455.  
 Григорий Богослов 248.  
 Дарет 257, 479.  
 Демокрит 100, 182, 193, 350, 351.  
 Демосфен 180-182, 202, 231, 243, 247, 248, 252, 332, 335, 420, 422.  
 Демофил 304.  
 Деяния Александра 257-258, 259, 261, 479.  
 Деяния Павла и Феклы 267.  
 Диктис 257, 258, 479.  
 Диоген 193.  
 Диодор 233.  
 Дион 55, 238, 246-247, 257.  
 Дион Кассий см. Кассий Дион.  
 Дионисий Галикарнасский 241.  
 Дифил 205, 209, 292, 296, 308, 312.  
 Донат 310, 312, 368.  
 Ев... см. Эв...  
 Зенодот 197.

Ивик 80.  
 Иероним 477.  
 Илиада см. Гомер.  
 Иоанн Златоуст 248.  
 Ион 126.  
 Исократ 175, 179-180, 181, 230, 231, 232, 244, 246.  
 История Аполлония 479.  
 Каллимах 197, 215-218, 220, 221, 228, 229, 241, 354, 360, 371, 390, 404, 408, 409, 410, 414, 415, 416, 418, 464.  
 Каллин 75.  
 Каллисфен 257.  
 Кальв 353, 390, 464.  
 Кар см. Лукреций.  
 Карнеад 325.  
 Кассий Дион 256.  
 Кассиодор 479.  
 Катон (Старший) 281, 285, 287, 288, 315-317, 320, 333, 345, 455, 471.  
 Катулл 217, 353-361, 366, 368, 369, 370, 390, 391, 392, 393, 404, 410, 412, 413, 414, 460, 461, 463, 464.  
 Квинт Смирнский 268.  
 Квинтилиан 335, 340, 422, 430, 446, 455-456, 468.  
 Киники 193, 194, 195, 214, 215, 216, 235, 236, 246, 251, 252, 254, 365, 389, 438.  
 Киприи 69.  
 Клавдиан 478.  
 Клавдий, Аппий 288.  
 Климентины 267.  
 Клитомах 325.  
 Константин Кефала 229.  
 Коринна 403, 412.  
 Корнута 442, 446.  
 Красс 328, 334.  
 Кратин 159, 160.  
 Кринагор 268.  
 Критий 101, 184.  
 Ксенофан 95, 99.  
 Ксенофонт 174-175, 180, 182-183, 233, 247, 255, 345.  
 Ксенофонт Эфесский 262, 265.  
 Куриаций Матерн 468.  
 Лактанций 477.  
 Леонид Тарентский 214-215.  
 Либаний 248.  
 Ливий Андроник 289-290, 305, 385.  
 Ливий, Тит 381, 419-422, 445, 457.  
 Лигдам 407.  
 Ликофрон 213.  
 Лисий 178-179, 231, 340.  
 Лонг 261, 266-267.  
 Лонгин 241.  
 Лукан 430, 442-446, 448, 452, 456, 457, 459, 471.  
 Лукиан 236, 247, 248-256, 258, 259, 264, 267, 275, 474.  
 Лукий Патрский 474.  
 Лукиллий 268, 459.

Лукреций 321, 346-352, 353, 355, 369, 373, 374, 384, 471.  
Луцилий 324-327, 353, 387, 388, 389, 390, 442, 446, 465.

Малая Илиада 69.  
Манилий 427.  
Маргит 46, 72.  
Марк Аврелий 239, 244, 470, 471.  
Марон см. Вергилий.  
Марциал 430, 440, 459-462, 464, 478.  
Матерн см. Куриаций Матерн.  
Мелеагр 229.  
Менандр 205-210, 212, 243, 292, 295, 297, 298, 300, 302, 303, 304, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 464.  
Менипп 235-236, 251, 252, 253, 325, 326, 327, 390, 442, 449, 452.  
Мессала 366, 405, 406, 407, 412.  
Метеллы 284, 290, 326.  
Меценат 366, 372, 386, 387, 388, 389, 392, 395, 396, 398, 409, 410, 412, 461.  
Мимнерм 79, 213, 408.  
Минуций Феликс 477.  
Мосх 229.  
Мусей 268.

Назон см. Овидий.  
Невий 284, 290-291, 302, 305, 312, 374.  
Неоптолем 228, 399, 400.  
Непот, Корнелий 345-346.  
Никандр 229, 373, 415, 416.  
Нонн 268.  
Носсидида 214.

О возвышенном 241, 463.  
О воздухах, водах, местностях 169.  
О древней медицине 169.  
О священной болезни 99, 169.  
Овидий (Назон) 216, 229, 268, 402, 403, 411-419, 428, 434, 438, 458, 459.  
Одиссея см. Гомер.

Павел Силентиарий 269.  
Павсаний 238.  
Пакувий 307, 324, 338.  
Панэтий 236, 237, 320-321, 328, 333, 334.  
Парменид 95, 184.  
Парфений 230, 354, 405, 416.  
Персий 442, 446-447, 465.  
Петроний 268, 425, 448-453, 454, 462, 468.  
Пиндар 66, 90-92, 93, 391, 396, 399.  
Пифагор (пифагорейцы, неопифагорейцы) 67, 239, 259, 266, 305, 365, 417, 427, 431, 472.  
Плавт 203, 205, 287, 288, 291-304, 307, 310, 312, 314, 322, 471.  
Плануд 229.  
Платон (платоники, неоплатоники) 104, 166-167, 182, 183-185, 186, 187,

194, 233, 236, 237, 239, 242, 248, 320, 334, 342, 343, 472, 473.  
Плиний Младший 429, 462-464, 478.  
Плиний Старший 427, 462.  
Плутарх 102, 209, 242-245, 246, 275, 422, 472.  
Полибий 230, 232, 236, 320, 334, 420.  
Полидевк, Юлий 254.  
Поллион см. Асиний Поллион.  
Помпей Трог 421.  
Понтик 408.  
Посидоний 232, 237, 321, 343, 365, 382.  
Пратин 108.  
Проперций 402, 403, 404, 405, 407-411, 412, 413, 464.  
Протагор 101-102, 139, 183, 184.  
Пруденций 477.

Разрушение Илиона 69.  
Рассказ потерпевшего кораблекрушение 39.  
Реторика к Гереннию 321-322.  
Риан 229.  
Ринфон 210.  
Ромул 454.  
Рутилий Наматриан 478.

Саллюстий 340, 342-345, 347, 420, 467, 470, 471, 475.  
Сапфо 20, 82, 83-85, 89, 223, 226, 357, 361, 391, 392.  
Светоний 358, 470-471, 478.  
Секстий 362, 431.  
Семонид 78-79.  
Сенека Младший 144, 274, 324, 365, 425, 427, 430-442, 443, 444, 445, 446, 454, 455, 456, 457, 459, 471.  
Сенека Старший 367, 412, 413, 431.  
Силий Италик 457, 461.  
Симмах 477, 478.  
Симонид Аморгский см. Семонид.  
Симонид Кеосский 89-90, 93, 164.  
Сирон 346, 369.  
Сисенна 345.  
Скептики 194, 195, 251, 325, 333.  
Сократ 102, 158, 163, 164, 165, 174, 175, 182, 183, 184, 247.  
Солон 67, 79-80, 82, 96, 116, 171, 176, 247.  
Состязание Гомера с Гесиодом 64, 96.  
Сотион 431.  
Софисты (софистика) 101-102, 103, 105, 133, 134, 138, 139, 140, 143, 152, 153, 158, 163, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 176, 177, 179, 182, 183, 184, 186, 335.  
Софисты (вторая софистика) 239, 246-248, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 264, 265, 266, 267, 457, 471, 472, 473, 476.  
Софокл 12, 100, 115, 120, 126-137, 138, 139, 142, 143, 146, 147, 152, 153, 164, 169, 170, 209, 438, 439.  
Софрон 184, 210, 225, 227.  
Стаций 456-458, 459, 461, 478.  
Стесихор 89, 120.

Стоики (Соя) 193-194, 195, 198, 228, 236, 237, 239, 240, 246, 251, 252, 320-321, 322, 333, 334, 336, 337, 339, 365, 382, 384, 389, 390, 396, 427, 431, 432, 433, 438, 442, 443.  
 Сулла 317, 323, 324, 328, 329, 345, 444.  
 Сульпиция 407.  
 Сципион Старший 304.  
 Тацит 241, 345, 423, 426, 430, 432, 448, 449, 450, 452, 462, 463, 467-470, 479.  
 Телегония 70.  
 Теокрит см. Феокрит.  
 Теофраст см. Феофраст.  
 Теренций 205, 209, 288, 295, 302, 307-313, 314, 324.  
 Тертуллиан 476.  
 Тибулл 402, 403, 405-407, 408, 409, 411, 412, 413.  
 Тимон 197.  
 Тимофей 103.  
 Тирон 337.  
 Тиртей 76-77, 79.  
 Титиний 324.  
 Трог Помпей см. Помпей Трог.  
 Фабиан 431.  
 Фабий Пиктор 304.  
 Фалес 95, 96.  
 Федр 453-455.  
 Фемистоген см. Ксенофонт.  
 Феогнид 80-81.  
 Феокрит (Теокрит) 221-226, 227, 229, 361, 369, 370, 372, 377, 381.  
 Феопомп 175.  
 Феофраст (Теофраст) 189, 199, 201, 205, 227.  
 Феспид 108.  
 Фиваида 70.  
 Физиолог 260.  
 Филемон 205, 209, 292, 307.  
 Филит (Филет) 214, 215, 221, 224, 404, 409.  
 Филодем 228, 229-230, 346, 354, 369.  
 Филон Александрийский 237.  
 Филон из Лариссы 328, 329.  
 Филостраты 248, 257, 259.  
 Флакк см. Валерий Флакк.  
 Флакк см. Гораций.  
 Флегонт 259-260.  
 Фотий 258, 262, 474.  
 Фрасимах 177, 180.  
 Фриних 108, 118.  
 Фронто 471.  
 Фукидид 100, 128, 137, 171-174, 175, 182, 231, 232, 255, 340, 345, 350, 420.  
 Фунданий 386.  
 Харитон 261, 262, 264-265.  
 Цезарь, Гай Юлий 197, 243, 244, 280.

313, 323, 330, 331, 332, 340-342, 343, 344, 355, 358, 363, 365, 374, 375, 385, 386, 407, 416, 420, 424, 443, 444, 445, 452, 470.

Цецилий 241.

Цецилий Стаций 307, 312.

Цинна 353, 354.

Цицерон, Марк Туллий 235, 243, 276, 321, 322, 327-339, 340, 342, 344, 345, 346, 347, 353, 354, 355, 363, 367, 372, 381, 400, 412, 420, 422, 429, 430, 455, 456, 457, 463, 467, 468, 469, 471, 476.

Эвантий 313.

Эвгемер 233, 306, 315.

Эвклид 196.

Эвполид 159, 160, 251.

Эврипид 12, 115, 126, 133, 135, 137-154, 158, 162, 164, 165, 168, 188, 201, 203, 204, 206, 207, 209, 220, 221, 235, 263, 274, 296, 306, 434, 436, 437, 438, (439).

Эвфорион 229, 230, 353-354, 372, (404).

Эдиподия 70.

Эзоп 97, 453, 454.

Элеаты 95.

Элиан 260.

Элий Стиллон 302.

Эмилий Лепид 327.

Эмпедокл 95, 305.

Энний 305-307, 312, 315, 317, 324, 326, 338, 347, 352, 354, 374, 375, 381, 384, 454, 471.

Эпигоны 70.

Эпиктет 239.

Эпикур (эпикурейцы) 192, 193, 195, 198, 205, 208, 214, 228, 229, 230, 236, 239, 243, 251, 252, 321, 332, 333, 339, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 369, 373, 374, 375, 385, 388, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 401, 427, 432, 452.

Эпихарм 157, 168, 300, 303.

Эратосфен 196, 197, 228-229, 415, 416.

Эсхил 12, 111, 115-126, 127, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 146, 147, 152, 164, 165, 170, 176, 250, 274, 280, 306.

Эсхин 181.

Эфиопида 69.

Эфор 175.

Ювечал 253, 426, 464-467, 470.

Юлиан 248.

Юлий Секунд 468.

Юлий Цезарь см. Цезарь, Гай Юлий.

Юстин 421.

Ямбул 233, 237, 255.

Ямвлих 262.

## II

ОБРАЗЫ МИФА И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПЕРСОНАЖИ<sup>1</sup>

- Абрадат 175.  
 Август (Октавиан) 371, 372, 374, 375, 380, 387, 394, 395, 399, 420, 421.  
 Агава 150.  
 Агамемнон 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 42, 52, 53, 69, 120, 121, 123, 125, 145, 146, 149, 151, 172, 439.  
 Агамемнон (у Петрония) 452.  
 Агесилай 175, 180.  
 Агрикола 467, 468, 469.  
 Адонис 196, 225.  
 Адраст 76, 110.  
 Аид (Плутон) 36, 96, 106, 196.  
 Академ 183.  
 Аконтий 216, 217, 414.  
 Акрий 25, 26.  
 Аластор 116, 120.  
 Александр см. Парис.  
 Александр из Абунотиха 254.  
 Александр Македонский 230, 232, 243, 244, 257, 258, 259, 261, 479.  
 Александра см. Кассандра.  
 Алкестиды 145, 152.  
 Алкиной 38, 43, 220, 377.  
 Алкмена 297, 298.  
 Аллекто 380.  
 Аллий 361.  
 Амазонка 69, 380.  
 Амата 380.  
 Амимона 118, 152.  
 Аммон 257, 258.  
 Амур см. Эрот.  
 Амфион 139.  
 Амфитрион 297, 298.  
 Андромаха 34, 36, 52, 85, 145, 152.  
 Андромеда 26, 147, 265.  
 Антей 443.  
 Антигона 100, 127, 128, 129, 132, 134, 135, 136, 209.  
 Антиопа 139.  
 Антиох 234.  
 Антиох (из «Истории Аполлония») 479.  
 Антоний 245, 332, 337.  
 Анхис 71, 283, 377, 378, 379.  
 Аполлон (Феб) 7, 22, 31, 32, 35, 59, 63, 67, 68, 71, 72, 87, 90, 92, 97, 119, 120, 121, 122, 132, 146, 147, 148, 176, 249, 252, 291, 313, 326, 363, 379, 403, 409, 458.  
 Аполлоний Тирский 479.  
 Аполлония 211.  
 Аписирт 219.  
 Аргонавты 70, 142, 218, 219, 220, 221, 226, 234, 416, 457.  
 Арей (Арес, Эниалий) 21, 34, 35, 72, 92.  
 Арета 38, 52.  
 Ариадна 360, 414.  
 Аригнота 84.  
 Аристей 374.  
 Арсиноя 217.  
 Артаксеркс 264.  
 Артемида (Диана) 69, 144, 149, 150, 151, 196, 216, 217, 222, 403, 479.  
 Артотрог 295.  
 Асканий 283, 375, 380.  
 Асклепий (Эскулап) 227, 458.  
 Астианакт 439 (ср. 34, 145-146).  
 Атосса 118, 119.  
 Атрей 120, 121, 438, 439.  
 Аттик 403.  
 Аттис 196, 360, 361.  
 Аттида 84.  
 Афина (Паллада) 26, 33, 34, 36, 38, 40, 53, 63, 72, 73, 122, 150, 219, 220, 252, 377, 436.  
 Афродита (Венера, Киприда) 7, 33, 34, 69, 71, 79, 84, 85, 89, 118, 144, 196, 215, 219, 220, 225, 283, 291, 296, 348, 358, 375, 376, 380, 394, 406, 407, 441, 449, 478.  
 Ахилл(ес) 21, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 45, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 69, 133, 134, 145, 151, 176, 257, 360, 377, 379, 380, 381, 416, 457.  
 Аякс (Аянт) 33, 34, 52, 58, 69, 134, 135, 289, 416.  
 Бавкида 416, 417.  
 Баллион 293, 294, 295.  
 Батт 223.  
 Беда 118, 119.  
 Бедность 167.  
 Беллерофонт 141, 162.  
 Береника (Вероника) 217, 360.  
 Биттида 214.  
 Борей 76.  
 Брисеида 32, 34, 35, 69, 414.  
 Вакх см. Дионис.  
 Вакхида 308, 309, 310.  
 Вакхиды 292, 300, 301.  
 Вар 371, 372.  
 Василия 163.  
 Великая мать богов (Кибела) 28, 196, 291, 314, 351, 360.  
 Венера см. Афродита.  
 Вероника см. Береника.  
 Веррес 330, 337.  
 Вздоломорда 72.  
 Вулкан см. Гефест.  
 Габротонон 206, 207, 208.  
 Галатея 223.  
 Галькиона 417.  
 Ганимед 220.  
 Гарпаг 294.

<sup>1</sup> Исторические лица введены в указатель лишь в той мере, в какой они фигурируют как литературные персонажи или заглавные имена и адресаты литературных произведений. Имена, вошедшие в указатель авторов, здесь уже не повторены.

Гарпии 460.  
 Гегион 298, 299.  
 Гекала 218, 416.  
 Гектор 33, 34, 35, 36, 50, 52, 55, 85, 145, 257, 381, 439.  
 Гекуба 36, 52, 145, 146, 152.  
 Гелиос (Солнце) 39, 40, 142, 143, 220, 417, 454.  
 Гемон 128, 129, 135.  
 Гера (Юнона) 33, 34, 55, 124, 145, 196, 219, 252, 291, 376, 378, 379, 380, 381, 396.  
 Геракл (Геркулес) 37, 70, 96, 124, 133, 134, 145, 156, 157, 163, 164, 226, 297, 359, 416, 435, 438, 439.  
 Гераклиды 140, 154.  
 Геренний 321.  
 Геркулес см. Геракл.  
 Гермес 26, 38, 39, 71, 72, 73, 81, 97, 127, 217, 252, 297, 363.  
 Гермотим 253.  
 Герио 268, 414.  
 Гефест 35, 54, 124, 380.  
 Гил 226.  
 Гименей 20, 21.  
 Гипермestra 118.  
 Гитон 449, 452.  
 Гликера (у Горация) 394.  
 Гликера (у Менандра) 208.  
 Гонорий 478.  
 Горации 281.  
 Горгона 26, 460.  
 Грилл 227.

Дав 206.  
 Данаиды 117, 118.  
 Данай 117.  
 Даная 25, 89.  
 Дарий 118, 119.  
 Дафна 417.  
 Дафнис 222, 223, 370, 372.  
 Дафнис (у Лонга) 266, 267.  
 Дедал 417.  
 Делия 403, 406, 407.  
 Дельфис 225.  
 Деметра 19, 66, 72, 106, 149, 195, 196, 217, 262.  
 Деметрий Полиоркет 245.  
 Демей 311, 312.  
 Демодок 38, 43.  
 Демос 160, 161.  
 Демосфен 160.  
 Деянира 134, 135, 414, 439.  
 Диана см. Артемида.  
 Дидона 291, 376, 377, 378, 383, 414.  
 Дикееполь 161.  
 Диомед 33, 34, 52, 283.  
 Дионис (Вакх) 19, 22, 66, 67, 68, 72, 83, 86, 87, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 150, 152, 155, 156, 164, 165, 196, 201, 222, 268, 275, 359, 360, 394.  
 Дионисий 180.  
 Дионисий (у Харитона) 264.  
 Диоскуры 146, 224, 226.  
 Долон 34.

Дранк 380, 382.  
 Друз 398, 399.

Ев... см. Эв...

Египет 117, 118.

Елена 30, 31, 33, 38, 52, 69, 146, 149, 150, 152, 177, 235, 257, 263, 267, 414.

Зевс (Кронион, Юпитер) 25, 32, 33, 34, 36, 40, 50, 55, 56, 60, 61, 63, 66, 69, 71, 73, 92, 106, 107, 123, 124, 141, 145, 150, 163, 196, 216, 217, 218, 224, 238, 250, 251, 252, 258, 280, 291, 297, 298, 326, 359, 373, 376, 381, 417, 456.

Земля 63, 378.

Зет 139.

Икар 417.

Ил 375.

Ио 124.

Иокаста 130, 131, 440.

Ион 147, 148.

Ипполит 144, 145, 153, 438, 440.

Ипсипила 152, 446.

Ирида 163.

Исида 195, 196, 262, 473, 474, 475

Исмена 128, 129, 132.

Исхомах 182.

Иул 375.

Ифигения 69, 120, 121, 145, 149, 150, 151, 306.

Каласирид 265, 266.

Калидор 293, 294.

Калипсо 37, 38, 40.

Каллиопа 17, 409.

Каллироя 261, 262, 264

Каллифон 293, 294, 295.

Калхант 151.

Камилл 281.

Камилла 380, 381.

Кассандра (Александра) 121, 125, 145, 146, 213.

Кастор 224.

Катилина 330, 336, 343, 344, 444.

Катон Младший 336, 344, 395, 433, 443, 445, 452.

Квинкий 325.

Кеик 420.

Кентавр 460.

Кербер (Цербер) 96, 145, 152.

Кефал 417.

Кибеда см. Великая мать богов.

Кидиппа 216, 217, 414.

Киклоп (Циклоп) 37, 39, 76, 152, 217, 223, 370, 378.

Кикконы 39.

Кинегир 247.

Кинфия (Цинтия) 403, 408, 409, 410, 411.

Киприда см. Афродита.

Кир Младший 174.

Кир Старший 96, 171, 175.

Кирка (Цирцея) 39, 70, 219, 220, 283.

Кирион 80.

Клавдий (император) 441, 442.

- Клавдий Мирцелл 291.  
 Клеон (Пафлагонец) 158, 160, 161.  
 Клеонослау 161.  
 Клеонохул 161.  
 Клеопатра 392, 395.  
 Климент 267.  
 Клитеместра (Клитемнестра) 69, 120, 121, 122, 132, 133, 135, 146, 151, 439.  
 Клитон 215.  
 Клитофонт 261, 266.  
 Клодий 337.  
 Клодия см. Лесбия.  
 Кодр 213.  
 Кора (Персефона, Прозерпина) 19, 66, 72, 106, 262, 478.  
 Коридон 223.  
 Коринна 400, 409, 410.  
 Кориолан 278.  
 Корнелия 411.  
 Крез 80, 96, 171.  
 Креонт 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 142, 143, 436.  
 Креуса 147, 148.  
 Кривда 164.  
 Крон 63.  
 Кронион см. Зевс.  
 Крохобор 72.  
 Ксанф 35.  
 Ксанфий 164.  
 Ксеркс 118, 119, 247.  
 Ксуф 147, 148.  
 Ктесифон 311.  
 Ктесифонт 181.  
 Куриации 281.  
 Лавиния 283, 379, 380.  
 Лавс 380.  
 Лай 70, 119, 120, 129, 130, 131.  
 Ламах 161.  
 Лаокоонт (Лаокоон) 377.  
 Лары 279.  
 Латин 283, 379, 380.  
 Латона 92.  
 Лахет 308, 309, 310.  
 Лаэрт 40.  
 Леандр 268, 414.  
 Левкиппа 261, 266.  
 Левкофея 38.  
 Леда 224.  
 Лелий 333.  
 Лентул Луп 326.  
 Леонид 247.  
 Лесбия (Клодия) 337, 355, 356, 357, 358, 404.  
 Лестригоны 39.  
 Лида 213, 216, 404.  
 Лидия 394.  
 Лик 145.  
 Лик (у Алкея) 83.  
 Ликамб 78, 387.  
 Ликид 224.  
 Ликонид 299.  
 Ликорида 405.  
 Лисистрата 162, 166.  
 Лотофаги 39.  
 Лукий 255, 473, 474, 475, 476.  
 Лукреция 418.  
 Луцилий 432, 434.  
 Майя 81.  
 Мамурра 358.  
 Марий 344.  
 Марс 279.  
 Матакина 227.  
 Мегадор 299.  
 Медея 141, 142, 143, 144, 145, 153, 168, 207, 218, 219, 220, 221, 306, 414, 415, 416, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 460.  
 Медуза 25, 26.  
 Мезентий 380, 382.  
 Меданиппа 140, 141, 306.  
 Мелеагр 34.  
 Мельпомена 396.  
 Меммий 347, 348, 355.  
 Мемнон 69.  
 Менелай 30, 33, 38, 51, 52, 69, 70, 121, 123, 149, 151.  
 Мeneхм 294.  
 Меркурий см. Гермес.  
 Мессала 468.  
 Метелл 344.  
 Метида 63.  
 Метон 162.  
 Миндас 76.  
 Микион 311, 312.  
 Милон 337.  
 Минос 172.  
 Мильтиад 345.  
 Миррина 308, 309, 310.  
 Мирсил 82.  
 Митридат 264.  
 Мойра 63.  
 Мом 251.  
 Мосхион 208.  
 Муза 17, 37, 44, 56, 59, 60, 72, 77, 80, 84, 92, 163, 169, 197, 215, 217, 222, 305, 390, 397, 403, 409, 412, 418, 447.  
 Мурена 336.  
 Навсикая 38, 58.  
 Навсистрата 310.  
 Нанно 79, 213.  
 Нарцисс 417.  
 Нектанеб 258.  
 Немесида 403, 407.  
 Необула 78.  
 Неоптолем 133, 135 (ср. 377).  
 Нерон 431, 441, 442, 446, 469.  
 Нестор 37, 38, 52, 176.  
 Неэра 202.  
 Нигрин 253.  
 Никагор 215.  
 Никий 160.  
 Нимфы 124, 360, 373, 378.  
 Нин 262.  
 Ниоба 125, 417.  
 Нис 380, 456.  
 Нэния 279.  
 Одиссей 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 50, 52, 69, 70, 133, 134, 151,

157, 161, 233, 283, 289, 376, 377, 378,  
390, 439, 457.  
Океан 35, 124.  
Океаниды 124.  
Октавиан см. Август.  
Октавия 441.  
Онисим 206, 207, 208.  
Орест 69, 70, 120, 121, 122, 127, 132,  
133, 134, 140, 146, 147, 149, 150,  
151, 419.  
Орфей 17, 67, 417.  
Осирис 196, 263.  
Отриад 247.  
  
Павел 267.  
Палестрион 296.  
Паллада см. Афина.  
Паллант 380, 381.  
Памфил 308, 309.  
Памфила 206, 207, 208.  
Пандар 33.  
Пандора 61.  
Панед 64.  
Панфея 175.  
Парис (Александр) 30, 33, 51, 52, 69,  
140, 177, 257, 306, 414.  
Парменон 308.  
Парфенопа 263.  
Патрокл 35, 36, 50, 378, 381.  
Пафлагонец см. Клеон.  
Пелей 31, 45, 69, 360.  
Пелиады 142.  
Пелий 142, 218, 219.  
Пелопс 76.  
Пенелопа 37, 38, 40, 43, 52, 414.  
Пенфей 150.  
Пенфесилея 69, 380.  
Перегрин 253.  
Перикл 100, 128, 173.  
Периплектомен 296.  
Перс 60.  
Персей 25, 26, 89, 96, 147.  
Персефона (Прозерпина) см. Кора.  
Петр 267.  
Пигмалион 376.  
Пилад 149, 150, 419.  
Пирам 417.  
Пиргополиник 295, 296.  
Писистрат 96, 247, 454.  
Писоны 399, 401.  
Писфетер 162, 163.  
Питтак 18, 82, 96.  
Платфида 215.  
Плевсикл 296.  
Плутон см. Аид.  
Плутос 167.  
Подемон 208.  
Полиб 130, 131.  
Полибий 431.  
Полидевк 224.  
Поликрат 96.  
Поликсена 145.  
Полиник 70, 119, 120, 127, 128.  
Полифем 37, 39, 152, 223, 283.  
Помпей 330, 420, 443, 444, 445.  
Помпей Вар 395.

Поппея 441.  
Посидон 35, 37, 38, 39, 40, 93, 118,  
144, 163, 376, 377.  
Постум 459.  
Правда 164.  
Правда (дева) 61, 121, 251.  
Приам 33, 36, 52, 377.  
Приап 449, 452.  
Прозерпина см. Кора.  
Прокрида 417.  
Прометей 61, 123, 124, 125, 126, 163, 250.  
Протей 123, 152.  
Протесилай 257.  
Псевдол 292, 293, 294, 295.  
Психея 25, 476.

Рем 278.  
Рес 34, 138.  
Рея 196.  
Ромул 281, 283, 290, 291, 326.  
Росций 329.

Сарданапал 235.  
Сатир 107, 108, 109, 156.  
Сатурн 284.  
Селевк 234.  
Семела 107, 150.  
Семеро против Финн 70, 119, 120, 125,  
127, 456.  
Семь мудрецов 96.  
Серапис 195, 196.  
Сесонхосис 263.  
Сестий 331.  
Сивилла 379.  
Силен 109, 152, 156, 372.  
Сильван 373.  
Симефа 225, 226, 370.  
Симирид 224.  
Симон 293, 294.  
Симон-маг 267.  
Синон 377, 382.  
Сирены 39, 220.  
Сириск 206, 207.  
Сихей 376.  
Скилла (Сцилла) 39, 220, 378.  
Смикрин 206, 207, 208.  
Сминфей 22.  
Солнце см. Гелиос.  
Сосия 297.  
Сострата 308, 309, 310.  
Стихон 478.  
Стих 295.  
Стратоника 234.  
Стрепсиад 163, 164.  
Сфинкс 70, 119, 130, 134.  
Сульпиций 336.  
Сцилла см. Скилла.  
Сципион Младший 307, 334.

Тарквиний 417.  
Тарпея 281, 410.  
Тезей см. Фесей.  
Текмесса 135.  
Телегон 70.  
Телемах 37, 38, 40, 50.  
Терей 135, 162.

**Терсит см. Ферсит.**

Тиберий 398, 399, 468, 469.  
 Тимей 184.  
 Тиндар 298, 299.  
 Тиресий 39, 128, 130, 135, 253, 390.  
 Титаны 63, 67, 123.  
 Тифис 436.  
 Тифон 76.  
 Тиха (Фортуна) 104, 147, 148, 195, 204,  
 206, 232, 258, 261, 263, 421.  
 Токсарид 255, 264.  
 Трибалл 163.  
 Тригей 161, 162.  
 Тримальхион 450, 451, 453.  
 Турн 380, 381.

**Удод 162.**

Уран 63.

**Фаида 310.**

Фаларид 249.  
 Фаон 85.  
 Фауст 267.  
 Фазтонт 417.  
 Феаген 265, 266.  
 Феаки 38, 40, 50, 377.  
 Феб см. Аполлон.  
 Федон 183, 184.  
 Федр 183, 184.  
 Федра 144, 145, 414, 435, 438, 439, 440,  
 441.  
 Фекла 267.  
 Фемида 63, 69.  
 Фемий 43.  
 Феникия 293, 294.  
 Феникс 34, 176.  
 Ферон 91, 92.  
 Ферсит (Терсит) 32, 42, 55, 56, 97.  
 Фесей (Тезей) 93, 132, 139, 144, 145,  
 218, 360, 438, 440.  
 Фетида 31, 32, 35, 69, 360.  
 Феэтет 184.  
 Фидипп 308, 309, 310.  
 Фидиппид 163, 164.  
 Фиест 120, 415, 438, 439, 461.  
 Филеб 184.  
 Филемон 416, 417.  
 Филипп 180, 181, 332.  
 Филокомасия 296.  
 Филократ 298, 299.  
 Филоктет 133, 134, 135, 283.  
 Филумена 308, 309.  
 Фирсид 223.  
 Фисба 417.  
 Флора 314.  
 Фоант 150.  
 Форкида 26.  
 Формион 307, 310, 312.  
 Фортуна см. Тиха.  
 Фрасонид 209.

**Хаос 63.**

Харибда 39, 220, 378.  
 Харикл 265.  
 Хариклия 265, 266.  
 Харисий 206, 207, 208.

**Харитион 210.**

Хариты 85.  
 Харон 164.  
 Хиона 263.  
 Хирон 460.  
 Хлоя (у Горация) 394.  
 Хлоя (у Лонга) 266, 267.  
 Хремил 167.  
 Хрис 22, 31, 32, 69.  
 Хрисал 301.  
 Хрисогон 329.  
 Хрисофемида 132, 135.  
 Христос 254.  
 Хронос 91.  
 Хэрей 261, 264, 265.  
 Хэрестрат 206.

**Цербер см. Кербер.****Циклоп см. Киклоп.****Цинтия см. Кинфия.****Цинциннат 281.****Цирцея см. Кирка.****Цицерон, Квинт Туллий 337.****Цэлий 337.****Эвагор 180.****Эвандр 380.****Эвелпид 162.****Эвклион 299.****Эвмей 40, 58.****Эвмениды см. Эринии.****Эвмолп 452.****Эвриал 380, 456.****Эвридика (жена Креонта) 128.****Эвридика (жена Орфея) 417.****Эвриклея 40.****Эврисфей 96.****Эвфилет 179.****Эгей 93, 143.****Эгисф 69, 120, 121, 132.****Эдип 70, 91, 119, 126, 127, 129, 130,  
131, 132, 134, 135, 136, 435, 440, 460.****Эзоп (мим) 211.****Электра 121, 132, 133, 134, 135, 136,  
141, 146.****Эней 35, 283, 287, 291, 305, 374, 375,  
376, 377, 378, 379, 380, 381, 382,  
416, 445.****Эниалий см. Арей.****Энколпий 452, 455.****Энона 414.****Эол 39, 283.****Эос 69.****Эпидик 292.****Эрасистрат 234.****Эратосфен 178, 179.****Эргасил 299.****Эрехфей 147.****Эрида 60.****Эринии (Эвмениды) 120, 122, 125, 127,  
132, 150, 176, 306.****Эрот (Амур) 25, 63, 84, 85, 86, 89,  
215, 220, 225, 402, 403, 409, 413,  
449, 475, 476.****Эскулап см. Асклепий.****Эсхин 311, 312.**

Этеокл 70, 119, 120, 127.  
Эхо 417.  
Ээт 142, 219.

Югурта 341.  
Юнона см. Гера.

Юпитер см. Зевс.

Ясон 142, 143, 218, 219, 220, 221, 435, 437.

Dea Dia 297.

## III

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ<sup>1</sup>

Агиография 259.  
Агон 19, 159.  
Азианизм 230-231.  
Александрийская поэзия 211-213, 353-354.  
Алкеева строфа 83.  
Аллитерация 284.  
Амплификация 336.  
Аналитики 48.  
Аналогины 340.  
Анналы 284.  
Аномалисты 340.  
Антистрофа 92.  
Антода 159.  
Антология 214.  
Антэпиррема 159.  
Апокалипсис 379.  
Апокрифы 262.  
Ареталогия 234, 259.  
Архимим (а) 210.  
Асклепиадова строфа 391.  
Ателлана 280, 321.  
Аттикизм 231, 240-241, 339-340.  
Аэд 21, 43-44.

Бомолох 156.  
Буккон 283.  
Буколиазм 222.  
Буколическая поэзия 222.

Галлиамб 360.  
Гексаметр 45.  
Гименей 20.  
Гимн 22, 248.  
Гистрионы 283.  
Глосса 214.  
Гнома 96.

Дактиль 45.  
Девтерагонист 112.  
Декламация 231, 367.  
Диалог (жанр) 182, 236, 250.  
Диатриба 235.  
Дидактический эпос 59.  
Дидаскалии 14 (ср. 113).  
Диметр 75.  
Дифирамб 87, 93, 109.  
Доссен 280.  
Драма сатиров 108, 152.

Единства 111, 189-190.

Звукопись 384.  
Зияние 180.

Идиллия 221.  
Инвектива 336.  
Ипорхема 90.  
Иресиона 20.  
Иудео-эллинистическая литература 259.

Кантик 301.  
Каталогические поэмы 64.  
Катарсис 187-189.  
Кикл (цикл) 69.  
Клаузула 335.  
Кодекс 12.  
Койнэ 198.  
Колон 335.  
Комедия 155-159, 201-205.  
Коммос 111.  
Комос 155.  
Контаминация 290, 301-302.  
Контроверсия 367.  
Космогония 25.  
Корифей 108.  
Котурн 115.  
Критика (филологическая) 197.

Лирика 73-74.  
Логографы 97, 178.  
Логос 97.

Макк 283.  
Маска 114-115.  
Машина 114.  
Мелика 73-74.  
Метаморфоза 412.  
Милетские рассказы 234.  
Мим 210.  
Мимиаб 226.  
Мимодия 211.  
Монодическая лирика 74, 82.  
Монодия 154.  
Монодрама 211.

Неогуманизм 7.  
Неотерики 353-354.  
Новелла 96.  
Ном 22.  
Нэния 279.

Общие места 231, 458 (ср. Типические места).  
Ода 159, 391.  
Одиннадцатисложник 355.

<sup>1</sup> Указываются лишь те места, которые дают определение или разъяснение термина.

- Орфики 67.  
 Орхестра 113.  
 Паллиата 287.  
 Панегирик 179, 230, 247, 462-463.  
 Пантомим 268.  
 Папирус 12.  
 Папп 280, 321.  
 Парабаса 158-159.  
 Парасит 157.  
 Параскеный 114.  
 Парод 110-111, 159.  
 Парфений 22.  
 Парэнеса 180.  
 Пеан 90.  
 Пентаметр 75.  
 Пергамен 12.  
 Период 180, 336.  
 Перипетия 190.  
 Письмо, л—рное (послание) 235, 248, 337, 397, 413-414, 463.  
 Погребальное восхваление 284-285.  
 Полиметры 352.  
 Послание см. Письмо.  
 Поэтика 4, 186, 399.  
 Претекстата 290.  
 Пролог 110, 153, 159, 206, 292, 312.  
 Пропемпстикон 337.  
 Проскеный 114.  
 Просодий 90.  
 Протагонист 112.  
 Протрептик 185.  
 Рабочая песня 18, 279.  
 Рапсод 44.  
 Ретардация 131.  
 Реторика 105, 179, 231, 321, 428.  
 Рецитация 367.  
 Ритм (прозы) 177-178, 335.  
 Рифма 269.  
 Роман 235, 260-261, 267-268.  
 Сапфическая строфа 85.  
 Сатира (сатура) 306, 324-325.  
 Сатурнов стих 284.  
 Свасория 367.  
 Свидетельства 14.  
 Сентенция 367, 430.  
 Серенада 211.  
 Серьезно-смешное 236.  
 Сильва 457.  
 Синкретизм (первобытный) 18.  
 Сена 113-114.  
 Сколий 21.  
 Спондей 45.  
 Стасим 111.  
 Стили 231.  
 Стихосложение, античное 44-45.  
 Страсти 107-109, 263.  
 Строфа 92, 111.  
 Теогония 25.  
 Тетралогия 127, 184.  
 Тетраметр 75.  
 Типические места 55 (ср. Общие места).  
 Тогата 323-324.  
 Травестия 385.  
 Трагедия 108-111.  
 Трагикомедия 297.  
 Трилогия 116.  
 Триметр 75.  
 Тритагонист 112.  
 Триумфальные песни 280-281.  
 Трохей 75.  
 Узнание 148, 190.  
 Унитарии 48.  
 Утопия 166, 233.  
 Фалекиев стих 355.  
 Фаллические песни 155.  
 Фасты 415.  
 Фесценнинские песни 280.  
 Фигуры, горгиевы 177.  
 Фигурные стихотворения 213.  
 Филиппики 181, 329.  
 Филология 14, 197.  
 Флиаки 156.  
 Фрагмент 13-14.  
 Холиамб 81.  
 Хор 19.  
 Хорег 112.  
 Хорей 75.  
 Хоровая лирика 87-88.  
 Хромой ямб см. Холиамб.  
 Хроника, мифологическая 233-234, 256-257.  
 Царская речь 230.  
 Центон 477.  
 Цезура 45.  
 Цикл см. Кикл.  
 Эккиклема 114.  
 Эклога 369.  
 Эксод 111.  
 Эксцерпты 14.  
 Экфраса 248.  
 Элегический дистих 75.  
 Элегия 74-75, 214, 402-404.  
 Энкомий 88, 180.  
 Эпиграмма 90, 214, 459.  
 Эпидиктическое красноречие 176, 246-248.  
 Эпиллий 218.  
 Эпиникий 88.  
 Эпиррема 159.  
 Эписодий 111.  
 Эпиталамий 20.  
 Эпитафий 176.  
 Эпод 92, 386.  
 Эпопея 52.  
 Этос 178, 335.  
 Ямб (размер) 75.  
 Ямбы (жанр) 75.  
 Carmen 278.  
 Comoedia motoria 301.  
 Comoedia stataria 301.  
 Comoedia tabernaria 323.  
 Deus ex machina 153.  
 Paraklausithyron 211.  
 Threnos 21.

## ПЕРЕВОДЫ

### ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев В. Древнегреческие поэты в биографиях и образцах. 1895.  
 Дератани Н. Хрестоматия по античной литературе. Т. I, изд. 4-е, 1939.  
 Нилендер В. Греческая литература в избранных переводах. 1939.  
 Античные теории языка и стиля. 1936.  
 Античные мыслители об искусстве. Изд. 2-е. 1938.  
 Гомер. «Илиада» — пер. Гнедича (1829, неоднократно переиздавался), Минского (1896, 4-е изд. 1935). «Одиссея» — пер. Жуковского (1849, неоднократно переиздавался).  
 Гесиод. Пер. Вересаева (1940), Властова (1885).  
 Гомеровские гимны. Пер. Вересаева (1926).  
 Война мышей и лягушек. Пер. Альтмана (1936).  
 Лирики. Пер. Вересаева, Соч. т. X (1929); Голосовкер Я. Лирика древней Эллады. 1935.  
 Архилох. Пер. Вересаева (1915).  
 Феогнид. Пер. в изд. «Петрополис» (1922).  
 Алкей. Пер. Иванова (1914).  
 Сапфо. Пер. Иванова (1914), Вересаева (1915).  
 Симонид Кеосский. Пер. в кн.: Семенов А. Симонид Кеосский, его жизнь и поэзия. 1903.  
 Пиндар. Пер. Мартынова (1827), Майкова (отд. оды — «Журн. Мин. Нар. Просв.», 1892, № 8—10, 1893; № 1, 4, 12; 1896, № 6, 1898 № 5), Грабарь-Пассек (в хрестоматии Дератани).  
 Эзоп. Пер. Мартынова (1823); избр. басни — Алексеева (1888).  
 Досократики. Маковельский А. Досократики, ч. 1—3 (1914—1919).  
 Эсхил. Пер. всех трагедий в изд. Academia (1937). «Молящие» — Котелова (Пантеон литературы, 1894 № 2); «Персы» — Апеллерота (1888); «Семеро против Фив» — Апеллерота (1887); «Орестейя» — Котелова (1883); «Агамемнон» — Радцига (1913); «Прометей» — Апеллерота (1888), Мережковского (1902), Соловьева и Нилендера (1923).  
 Софокл. Пер. всех трагедий в изд. «Памятники мировой литературы», т. I—III (1914—1916); Нилендера и Шервинского, т. I [«Эдип-царь», «Эдип в Колоне», «Антигона»] (1936); «Антигона» — Водовозова (1895), Мережковского (1904); «Аякс» — Краснова («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1894 № 5), Шестакова («Варш. Унив. Известия», 1911 № 1); «Эдип-царь» — Шестакова (1876), Вейсс (1901), Мережковского (1904); «Электра» — Занкова (1891); «Филоклет» — Краузе (1893), Е. М. (1894); «Эдип в Колоне» — Зубкова («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1883 № 10), Мережковского (1902).  
 Эврипид. Анненский И. Театр Эврипида, т. I [«Алекста», «Медея», «Ипполит», «Геракл», «Ион», «Киклоп»] (1906); он же: Театр Эврипида, т. I—III [«Алекста», «Андромаха», «Вакханки», «Гекуба», «Гераклиды», «Геракл», «Елена», «Ипполит», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Ион», «Киклоп»] (1916—1921); он же: «Орест» («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1900 № 1—3), «Электра» («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1899 № 4—5), «Финикиянки» («Мир Божий», 1898 № 4), «Рес» («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1896 № 9—10), «Ипполит, Альцеста, Медея» — пер. Шнейдера (1889); «Алkestида» — Алексеева (1892); «Андромаха» — Котелова («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1879 № 1 и отд. 1883), Лисицына («Гимназия» 1898 № 2); «Вакханки» — Алексеева (1892); «Гекуба» — Гуревича (1899); «Гераклиды» — Апеллерота (1890); «Геракл» — Алексеева (1892); «Ион» — Алексеева (1891), Артюшкова (в кн.: «Котурны и маски», 1912); «Ипполит» — Котелова (1884), Алексеева (1900), Мережковского (1902); «Ифигения в Авлиде» — Водовозова (в кн.: «Переводы в стихах и оригинальные стихотворения», 1888); «Ифигения в Тавриде» —

- Алексеева (1900); «Медя» — Алексеева (1889), Мережковского (1904); «Троянки» — Шестакова («Уч. Зап. Казанск. Унив.», 1876); «Киклоп» — Артюшкова (в кн. «Котурны и маски», 1912).
- Аристофан. Пер. всех комедий в изд. Academia, т. I—II, (1924). Шестаков Д. П. Три комедии Аристофана, 1914 [«Лисистрата», «Лягушки», «Женщины в народном собрании»]. «Ахарняне» — пер. Георгиевского («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1885 № 11, 12); «Всадники» — Станкевича (1892); «Облака» — Муравьева-Апостола (1821), Карновича («Репертуар и пантеон», 1845 № 1), Алексеева (1894); «Осы» — Корнилова («Уч. Зап. Казанск. Унив.», 1900 № 10); «Птицы» — Скворцова («Варш. Унив. Известия», 1873, № 3, 5, 6); «Женщины на празднике Фесмофорий» — Корнилова («Уч. Зап. Казанск. Унив.», 1916 № 8), Никитина («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1917 № 1); «Лягушки» — Нейлисова (1887), Цветкова (1912); «Богатство» — Холмского (1924).
- Гиппократ. Пер. Руднева (1936—1944).
- Геродот. Пер. Мищенко (1888).
- Фукидид. Пер. Мищенко (1882), переизд. под ред. Жебелева (1915).
- Ксенофонт. Пер. всех произведений — Янчевецкого (1887). «Сократические сочинения» — Соболевского (1935); «Греческая история» — Лурье (1935).
- Лисий. Пер. Соболевского (1933).
- Исократ. «Панегирик» — пер. Замятина (1883), Коренькова (1891); «Наставление Демонику» и «Речь о значении ареопага» — Гурьева (1883).
- Демосфен. «О венке» — пер. Нейлисова (1887); «Речи против Филиппа» — Добаша (1896); «Речь о мире» и «Вторая речь против Филиппа» — Зубкова («Филолог. Обзор.» т. 5, 1893); «Первая Олинфская речь» и «Третья речь против Филиппа» — Мищенко (1903).
- Платон. Пер. Карпова [все, кроме «Законов»] (1863—1879), Соловьева и др., т. 1—2 [незаконч.] (1889—1903); изд. Academia, т. I, IV, V, IX,  $\frac{1}{2}$ III, XIV (1922—1929).
- Аристотель. «Поэтика» — пер. Ордынского (1854), Аппельрота (1893), Новосадского (1927); «Реторика» — Платоновой (1894).
- Феофраст. «Характеры» — пер. Алексеева (1893), под ред. Фрейденберг. («Уч. Зап. Лен. Гос. Унив. Серия Филолог. наук», вып. 7, 1941).
- Менандр. Пер. в изд. Academia (1936).
- Каллимах. «Гимны» — пер. Мартынова (1823); избр. гимны и эпиграммы — Алексеева (1899).
- Феокрыт. Пер. Сиротинина (1891). Отд. стихотв. Феокрыта и Биона в кн.: Латышев В. На досуге. 1898.
- Герод. Пер. под ред. Горнунга (1938).
- Эпиграммы. Пер. Блуменау и др. («Греческие эпиграммы», 1935).
- Полибий. Пер. Мищенко (1890—1899).
- Павсаний. Пер. Кондратьева (1939—1940).
- Эпиктет. «Афоризмы» — пер. Алексеева (1891); «Основы стоицизма» — пер. Алексеева (1888).
- Марк Аврелий. Пер. Краснова (1895), Роговина (1915).
- Псевдо-Лонгин. Пер. Мартынова (1826).
- Плутарх. «Сравнительные жизнеописания» — пер. Алексеева (1891—1899); «Избранные биографии» — под ред. Лурье (1941); «О музыке» — Томасова (1922).
- Элий Аристид. «Панегирик Риму» — Турцевича (1907).
- Филострат. «Картины» — пер. Кондратьева (1936).
- Либаний. «Речи» — Шестакова (1912—1916).
- Лукиан. Пер. всех произвед. под ред. Богаевского (1935); «Избр. соч.» — Чечулина (1909).
- Аппиан. «Гражданские войны» — пер. под ред. Жебелева (1935).
- Гелиодор. Пер. под ред. Егунова (1932).
- Ахилл Татий. Пер. под ред. Богаевского (1925).
- Лонг. Пер. Кондратьева (1935), Мережковского (1895).

#### РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Дератани Н. Хрестоматия по античной литературе. Т. II, изд. 3-е, 1937.
- Кондратьев С. Римская литература в избранных переводах. 1939.
- Плавт. Пер. всех комедий — Артюшкова, т. 1—3 (1933—1936); «Кубышка» — пер. Петровского («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1888 № 12), Фета («Горшок», 1891); «Пленники» — Кронеберга («Библиотека для чтения», 1849 № 11); «Курку-

- лион» — Петровского и Шервинского (1924); «Эпидик» — Петровского («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1884 № 10); «Менехмы» — Холодняка («Путаница» — «Журн. Мин. Нар. Просв.», 1887 № 8); «Хвастливый воин» — Шестакова («Пропилеи», т. 3, 1853), Холодняка («Пустозвон» — «Журн. Мин. Нар. Просв.», 1894 № 7, 8, 9). Теренций. Пер. всех комедий — Артюшкова (1935). «Формион» — пер. Сиротинина («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1900 № 4, 5, 6).
- Катон. Пер. под ред. Бурского (1937).
- Цицерон. «Полное собрание речей», т. 1, 1901. «Речи против Катилины» — Гвоздева (в кн.: «Заговор Катилины», 1935).
- Цезарь. Пер. Клеванова (2-ое изд., 1869). «Записки о галльской войне» — пер. Воскресенского (1880—1885), Рудакова (1894).
- Саллюстий. Пер. Клеванова (3-е изд., 1874), Рудакова (1892—1894), Гольденвейзера (1916). «Заговор Катилины» — Гвоздева (в кн.: «Заговор Катилины», 1935).
- Корнелий Непот. Пер. Тимошенко (1883), Белицкого (1886).
- Лукреций. Пер. Рачинского (3-е изд., 1933), Петровского (1936, переизд. 1945).
- Катулл. Пер. Фета (1886). «Книга лирики» — изд. Academia (1929).
- Август. «Деяния» — пер. в сб. «Римская империя» (1900).
- Вергилий. «Буколики» и «Георгики» — пер. Шервинского («Сельские поэмы», 1933); «Энеида» — Шершеневича (1868), Фета (1888), Брюсова и Соловьева (1933).
- Гораций. Пер. Фета (2-е изд., 1898), разных авторов в изд. Academia (1936); «Оды» — Шатерникова (1935).
- Тибулл. Пер. Фета (2-ое изд., 1898), Краснова (1901).
- Проперций. Пер. Фета (2-ое изд., 1898).
- Овидий. «Героини» — пер. в изд. «Памятники мировой литературы» («Баллады-послания», 1913); «Ars amatoria» — Алексеева (2-ое изд., 1914); «Метаморфозы» — Фета (1887), Шервинского (1936); «Тристии» — Фета (1893).
- Тит Ливий. Пер. под ред. Адрианова (1892—1899).
- Юстин. Пер. Борзецковского (1824).
- Сенека Младший. Трагедии — пер. Соловьева (1933); сатира на смерть имп. Клавдия — Алексеева (1891), Холодняка («Филолог. Обзорение», т. 16, 1899); избр. письма к Луцилию — Краснова (1893); «О счастливой жизни» — Янушевского (1913).
- Персий. Пер. Благовещенского (1873).
- Петроний. Пер. под ред. Ярхо (1924); «Пир Тримальхиона» — Холодняка («Филолог. Обзорение», т. 18, 1900).
- Квинтилиан. Пер. Никольского (1834).
- Марциал. Пер. Фета (1891); избр. эпиграммы — Шатерникова (1937).
- Плиний Младший. «Панегирик Траяну» — Толмачева (1820); переписка с Траяном — Толмачева (1863).
- Ювенал. Пер. Фета (1885), Адольфа (1888), Недовича и Петровского (1937).
- Тацит. Пер. Модестова (1886—1887); «Анналы» — Кронеберга (1858).
- Светоний. Пер. Кончаловского (1933).
- Апулей. «Золотой осел» — пер. Кузьмина (1932).
- Авсоний. Несколько стихотворений в пер. Брюсова («Русская Мысль», 1911 № 3).
-

## ВАЖНЕЙШИЕ ПОСОБИЯ

### ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Магаффи. История классического периода греческой литературы. Пер. М. Веселовской. Т. 1—2. 1882—1883.
- Круазе А. и М. История греческой литературы. Пер. под ред. С. А. Жебелева. 2-е изд. 1916.
- Радциг С. История древнегреческой литературы. 1940.
- Croiset A. и M. Histoire de la littérature Grecque. Т. 1—5. 1887—1899.
- Christ W. Griechische Literaturgeschichte 6-е изд. [в обработке Schmid'a и Stählin'a]. Т. I—II, ч. 1—2, 1912—1924. Взамен первого тома этого большого справочного издания выходит: Schmid, W. Geschichte der griechischen Literatur. Т. I—III. 1929—1940 [не закончено].
- Wilamowitz-Moellendorff U. Die griechische Literatur des Altertums. 3-е изд. 1912 («Kultur der Gegenwart», I, 8).
- Rose H. J. A Handbook of Greek literature from Homer to the age of Lucian. 1934.

### РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Модестов В. И. Лекции по истории римской литературы. 1888. Дополнение — 1905.
- Мартини Э. История римской литературы. Ч. I. 1912 [не закончено].
- Покровский М. М. История римской литературы. 1942.
- Schanz M. Geschichte der römischen Literatur. 3-е изд. Т. I—IV. 1907—1922. 4-е изд. [в обработке Hosius'a]. Т. I—II. 1927—1936 [не закончено].
- Leo F. Geschichte der römischen Literatur. Т. I. 1913 [не закончено].
- Pichon R. Histoire de la littérature latine. Изд. 5-е. 1912.
- Rose H. J. Handbook of Latin literature. 1936.
- Rostagni A. La letteratura di Roma repubblicana ed Augustea. 1939.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . . .	3
1. Историческое значение античной литературы . . . . .	3
2. Понятие об античном обществе . . . . .	8
3. Источники изучения античной литературы . . . . .	12

### Часть I. Греческая литература

#### Раздел I. Архаический период греческой литературы

Глава I. Долитературный период . . . . .	17
1. Греческий фольклор . . . . .	17
2. Крито-микенская эпоха . . . . .	27

Глава II. Древнейшие литературные памятники . . . . .	30
---	----

1. Гомеровский эпос . . . . .	30
1) Сказание о Троянской войне . . . . .	30
2) «Илиада» . . . . .	31
3) «Одиссея» . . . . .	37
4) Время и место создания гомеровских поэм . . . . .	41
5) Аэды и рапсоды. Гексаметр . . . . .	43
6) Гомеровский вопрос . . . . .	45
7) Гомеровское искусство . . . . .	52

2. Гесиод . . . . .	59
---------------------	----

Глава III. Развитие греческой литературы в период становления классического общества и государства . . . . .	65
--	----

1. Греческое общество и культура VII—VI вв. . . . .	65
2. Послегомеровский эпос . . . . .	68
3. Лирика . . . . .	73
1) Виды греческой лирики . . . . .	73
2) Элегия и ямб . . . . .	74
3) Монодическая лирика . . . . .	81
4) Хоровая лирика . . . . .	87
4. Зарождение литературной прозы . . . . .	93

#### Раздел II. Аттический период греческой литературы

Глава I. Греческое общество и культура V—IV вв. . . . .	98
---	----

1. Расцвет и кризис афинской демократии (V в.) . . . . .	98
2. Распад полисной системы (IV в.) . . . . .	103

#### Глава II. Развитие драмы 106

1. Обрядовые истоки греческой драмы . . . . .	106
2. Трагедия . . . . .	107

1) Происхождение и структура аттической трагедии . . . . .	107
2) Афинский театр . . . . .	111
3) Эсхил . . . . .	115
4) Софокл . . . . .	126
5) Эврипид . . . . .	137
3. Комедия . . . . .	154

1) Фольклорные основы комедии . . . . .	154
2) Сицилийская комедия. Эпихарм . . . . .	157
3) Древняя аттическая комедия . . . . .	157
4) Аристофан . . . . .	159
5) Средняя комедия . . . . .	167

#### Глава III. Проза V—IV вв. . 168

1. Историография . . . . .	169
2. Красноречие . . . . .	176
3. Философский диалог. Теория поэзии . . . . .	182

#### Раздел III. Эллинистический и римский периоды греческой литературы

Глава I. Эллинистическое общество и его культура . . . . .	191
--	-----

Глава II. Новоаттическая комедия . . . . .	201
--	-----

Глава III. Александрийская поэзия . . . . .	211
---	-----

Глава IV. Эллинистическая проза . . . . .	230
---	-----

Глава V. Греческая литература периода Римской империи . . . . .	236
---	-----

1. Греция под римским владычеством . . . . . 236
2. Аттицизм . . . . . 240
3. Плутарх . . . . . 242
4. Красноречие. Вторая софистика 245
5. Лукиан . . . . . 248
6. Повествовательная проза. Роман 256
7. Поэзия . . . . . 268

## Часть II. Римская литература

### Раздел IV. Римская литература периода республики

#### Глава I. Введение . . . . . 273

1. Историческое значение римской литературы . . . . . 273
2. Периодизация римской литературы . . . . . 276

#### Глава II. Долитературный период . . . . . 277

#### Глава III. Первый век римской литературы . . . . . 285

1. Римское общество и культура III в. и первой половины II в. до н. э. . . . . 285
2. Первые поэты . . . . . 289
3. Плавт . . . . . 291
4. Энний и его школа. Теренций . 304
5. Театральное дело в Риме . . 313
6. Проза. Катон . . . . . 315

#### Глава IV. Литература последнего века республики . . . . . 317

1. Римское общество и культура последнего века республики . 317
2. Литература на рубеже II и I вв. до н. э. . . . . 322
3. Цицерон . . . . . 327

4. Оппозиции против цicerонизма. Римская историография времени конца республики . . 339
5. Лукреций . . . . . 346
6. Александринизм в римской поэзии. Катулл . . . . . 353

### Раздел V. Римская литература периода империи

#### Глава I. Римская литература времени перехода к империи («век Августа») . . . . . 362

1. Римское общество и культура «века Августа» . . . . . 362
2. Вергилий . . . . . 368
3. Гораций . . . . . 385
4. Римская элегия . . . . . 402
5. Тибулл . . . . . 405
6. Проперций . . . . . 407
7. Овидий . . . . . 411
8. Тит Ливий . . . . . 419

#### Глава II. Серебряный век римской литературы . 423

1. Римское общество и культура I в. н. э. . . . . 423
2. «Новый» стиль. Сенека . . . 430
3. Поэзия времени Нерона . . . 442
4. Петроний . . . . . 448
5. Федр . . . . . 453
6. Реакция против «нового» стиля Стаций . . . . . 455
7. Марциал . . . . . 459
8. Плиний Младший . . . . . 462
9. Ювенал . . . . . 464
10. Тацит . . . . . 467

#### Глава III. Позднейшая римская литература . . . . . 470

1. Второй век нашей эры . . . . 470
2. Третий — шестой века нашей эры . . . . . 477
- Указатели . . . . . 480
- Переводы . . . . . 491
- Важнейшие пособия . . . . . 494

Отв. редактор *О. М. Фрейденберг*

Подписано к печати 28/VII 1946 г.

М 05804.

Печ. л. 31.

Учетно-изд. л. 41,68.

Тираж 15 000 экз.

Цена без переплета 19 р.

Переплет 2 р.

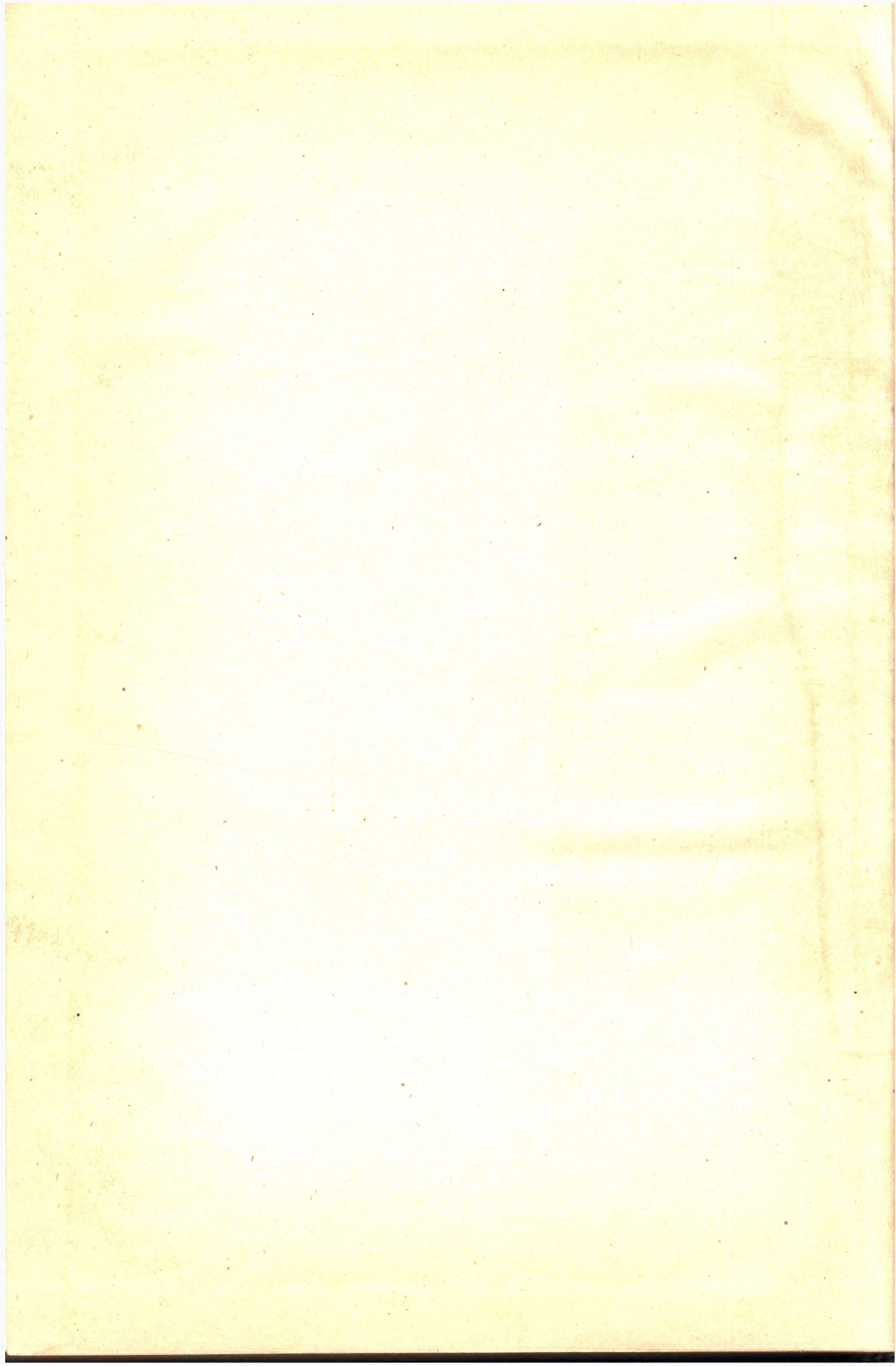
Заказ № 933.

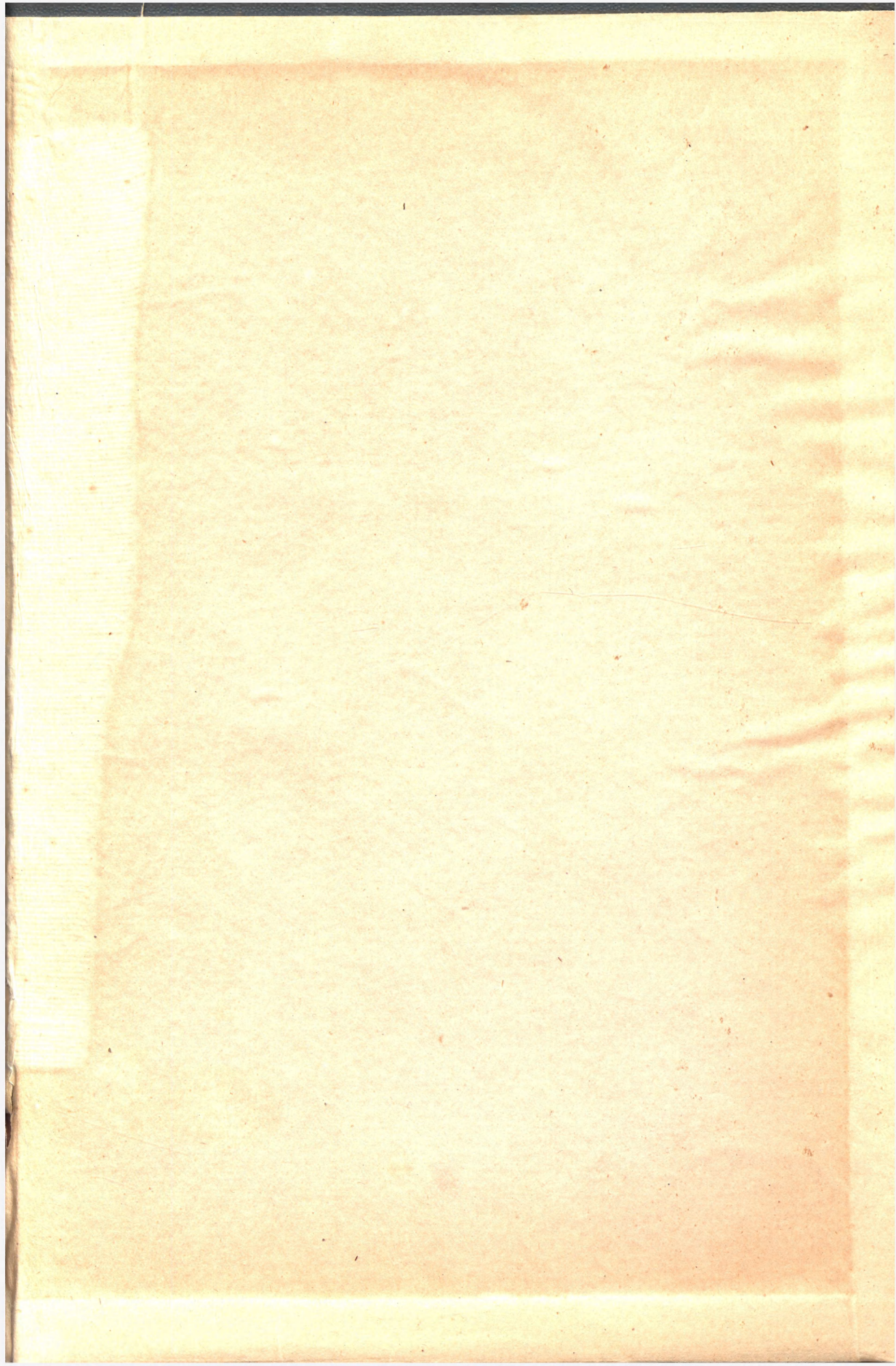
4-я типография им. Евг. Соколовой треста «Полиграфкнига» ОГИЗ  
при Совете Министров РСФСР. Ленинград, Измайловский пр., 29.

# Замеченные опечатки

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть	По чьей вине допущена опечатка
90	16 сверху	518—422 гг.	518—442 гг.	Редакции.
95	23 „	Эмпедокл	по примеру элеатов — Эмпедокл	„
103	4 снизу	„Пьесы“ Тимофея	„Персы“ Тимофея	„
252	13—12 снизу	состоявших	состоящих	„
368	28 снизу	15 апреля	15 октября	„

Заказ 933. Тронский.







ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ  
ИСКУССТВ